في الأدب والنقد

- في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية.
- الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية.
- الانزياح وتعدد المصطلح.
- السيميوطيقا والعنونة.
- علاقة النص بصاحبه.
- بواكير النقد الأدبي في الخليج العربي.
- التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية.
- نظرية الشعر في اليونان القديمة.
- القومية في شعر الأخطل الصغير.
- البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي.
- المقاومة في شعر ثيساربابيخو.

في الدّلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية

د. محمود الذوادي*

أوّلا: نحو أنسنة علوم الفرد والمجتمع

تطمح هذه الدراسة إلى المساهمة برؤية جديدة في فهم ما نريد أن نطلق عليه هنا «عالم الرموز» عند الإنسان. فاللغة والدين والعلم والفكر والقيم والتقاليد الثقافية . . . . هي جزء من الرصيد الرموزي الضخم الذي ينفرد به الإنسان. ويندرج اهتمامنا بسبر عالم الرموز هذا في فلسفة مبدأ العودة إلى أسس الأشياء: Return to Basics الذي شاع اللجوء إليه في بعض علوم الإنسان والمجتمع منذ السبعينات من هذا القرن على وجه الخصوص. فعالم اللسانيات Linguistics الأمريكي المشهور نوام شمسكي انطلق في فهمه وتفسيره للسلوك اللغوي عند الإنسان من الأسس الفطرية للمقدرة اللغوية التي يتميز بها العقل البشري[(1)]. أما ما يسمى بعلماء البيولوجيا الاجتماعيين Sociobiologists فقد رأوا من جهتهم أن أصول بعض السلوكات الاجتماعية هي أصول بيولوجية أولا وقبل كل شيء[(2)].

ومن هذا المنطلق نرى أن اندفاعنا لتسليط الضوء المكثف على عالم الرموز عند الإنسان يمثل عودة مباشرة إلى صميم كينونة الإنسان نفسه. إذ أن مايميز هذا الأخير عن غيره من الكائنات بطريقة حاسمة وفاصلة هو عالم رموزه الهائل. فإذا كان الإنسان قد مثل ومازال يمثل أكبر لغز للفلاسفة والعلماء والمفكرين في القديم والحديث فإن عالم رموزه هو في نظرنا المصدر الأول والأخير في تحديد شكل ومضمون «لغزيته». فمحاولة التقدم في فك اللغز الإنساني على كل المستويات لا يمكن في رأينا أن يتم بدون السبر والغور الجديين في أعماق دنيا عالم رموزه.

(*) أستاذ علم الاجتماع ـ تونس.

فقهم وتفسير السلوك الإنساني فرداً وجماعة لن يكون لهما المصداقية العلمية الجديرة بتلك الصفة مالم يعط عالم الرموز عند الإنسان دور الصدارة في ذلك.

فطرح ظاهرة عالم الرموز للبحث يستمد إذن شرعيته من مركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان أولا وكون أن الفتوحات المعرفية في هذا المجال تمثل قمة ترسانة المعارف جميعا. ثانيا: إنها المعرفة التي ليس بعدها من معرفة بالنسبة لفهم الإنسان ومجتمعه.

فمحاولتنا الأولية هذه لإلقاء بعض الضوء على عالم الرموز عند الإنسان كشفت لنا ـ كما سوف نرى في أجزاء هذا البحث ـ عن دلالات جديدة بخصوص طبيعة عالم الرموز ومن ثم الطبيعة البشرية نفسها، فتملّك الكائن الإنساني للرصيد الرموزي الهائل يضفي على طبيعة الإنسان ـ وفقا لتحليلاتنا هنا ـ لمسات غير حسية أوميتا فيزيقية [٣]. أي أن وظائف عالم الرموز لاتقتصر على الوظائف المحدودة التي تقدمها تلك الرموز للإنسان في مكان وزمان معينين، وإنها تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة لا تتقيد لابحدود نسبية الزمان ولا المكان. فالفكر الإنساني ـ على سبيل المثال ـ الذي يكتب له الخلود هو بالتأكيد من هذا القبيل، فسرمدية هذا الفكر تسمح من ناحية للإنسان بالتشابه النسبي مع الإله المتصف بالأزلية والأبدية المطلقتين بغض النظر عن اختلاف عوامل الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى، فإن تأثر سلوكات الأفراد والجماعات بقوة شحنة عالم الرموز تتغلب عادة على قوة المؤثرات المادية بحيث تصبح مثلا انتفاضات الشعوب المدرعة بذخيرة عالم الرموز قوة مباردة تشبه القوة الإلهية التي تعصف بالمستعمرين والطغاة مهما تصلب عود سلطانهم المادي.

إن دراسة هذه الجوانب الخفية لعالم الرموز عند الإنسان بقيت مهمشة تماماً في العلوم الإنسانية والاجتماعية الوضعية الغربية المعاصرة. وهو أمر منتظر لاغرابة فيه. إذ أنها علوم ـ كما هو معروف ـ تتبنى مبدأ رفض وضع الجوانب غير المحسوسة لطبيعة الأشياء والظواهر تحت طائلة أطر وأدوات ومناهج... العلم الوضعي الذي سيطر سلطانه على معظم مجالات المعرفة منذ عصر النهضة. إن رؤية وتوجه هذا العلم أفرزتها ظروف خاصة عرفتها الحضارة الغربية منذ القرن السابع عشر، وبالتالي فلا ينبغي ان يكون منظور هذا العلم النموذج المثالي الوحيد لكسب وإرساء تراث علمي إنساني ذي مصداقية عالية وعالمية. فالعلماء عرباً ومسلمين وأعاجم مطالبون باتخاذ موقف نقدي من أسس العلم الوضعي التقليدي. أي تمييز الخيط الأبيض من الخيط الأسود منه.

إذ أن هدف العلماء من مغامراتهم العلمية يجب أن يظل دوماً محاولة الغوص في منعرجات حقيقة طبيعة الأشياء. إن ماهمش أو رفض الوضعيون درسه وفهمه وتفسيره من ملامح ظاهرات ماسموه بعالم اللامحسوس أو عالم الروحانيات يجب أن تقع عودته بصورة طبيعية إلى أحضان العلوم بكل فروعها وخاصة الإنسانية والاجتماعية منها. فإحداث الوضعيين للقطيعة بين العالمين ـ المحسوس وغير المحسوس ـ موقف العلم منه براء. وإن استمرارية هذه القطيعة لايمكن إلاّ أن تشوه في النهاية مصداقية الفهم والتفسير العلميين للظواهر المدروسة.

إن ما نطرحه في هذا البحث يبرز بوضوح أن فهم وتفسير ألغاز سلوك الأفراد والجماعات يبقيان منقوصين بدون الكشف على الوجه«الآخر» (الجانب غير الحسّي) لطبيعة عالم الرموز عند الإنسان. فهو جانب يجب على العلم

النزيه الاعتراف به والتعمق في فك خباياه. فبذلك فقط يمكن لترسانة علوم الإنسان والمجتمع أن تكتسب مصداقية علمية مشرقة. ولا نتردد في مساعينا العلمية في التعمق في عالم الرموز من الاستعانة بالرؤية التراثية العربية الإسلامية التي سوف تتضح مساهمتها بشيء من التفصيل خاصة في بعض أجزاء هذه الدراسة.

ويبقى هدفنا الأساسي من هذا الطرح لعالم الرموز هو تحويل الجوانب اللامحسوسة للظواهر إلى دلالات مجسمة يسهل التعامل معها بالرؤية العلمية التي يتساوى عندها الاهتمام بكل من عالم المحسوسات وعالم غير المحسوسات. وبتعبير العلوم الوضعية الحديثة فنحن نسعى في هذا البحث إلى القيام بنوع من الامبريقية Empiricism للملامح غير المادية للرموز. وهو بداية لجهد علمي فردي لايكاد يجد أي عون ومساعدة من مفاهيم ونظريات ومعطيات.. ترسانة العلوم الحديثة التي تعتني بدراسة المجتمع والإنسان ورموزهما. [٤]

ونحن نأمل في النهاية أن تسمح لنا المعطيات الامبريقية حول عالم الرموز وجوانبه غير الحسية بالقدرة على بناء أطر نظرية تؤهلنا أكثر إلى اكتساب مصداقية تفسيرية للسلوك الفردي والجماعي. فالمعرفة العلمية الموثوق برؤيتها تحتاج في تركيبتها إلى رافدي الامبريقي والنظري.

ثانيا: الإنسان كائن ثقافي بالطبع

لقد أطلق الفلاسفة والمفكرون الاجتماعيون القدماء أمثال أرسطو وابن خلدون على الإنسان بأنه كائن مدني أو اجتماعي بالطبع. ويتفق اليوم مختصو العلوم الإنسانية والاجتماعية كعلماء النفس والانثروبولجيا والاجتماع بأن الكائن الإنساني هو كائن ثقافي بالطبع أيضا. أي أنه الكائن الوحيد الذي يتميز عن غيره من الكائنات بنسق معقد يسميه هؤلاء بنسق عالم الرموز [٥]. فعلى هذا المستوى يتفوق الإنسان تفوقا كليا على عالم الحيوانات والحشرات والدواب من جهة، وعالم ما يعرف اليوم بالذكاء الاصطناعي أمثال الحاسبات والكمبيوترمن جهة ثانية [٦]. فمن بين مكونات هذا النسق الرموزي عند الإنسان هي اللغة المكتوبة والمنطوقة والقيم والمعايير الثقافية والمقدرة على استعمال أدوات ورموز المعرفة والعلم. فهو الكائن الوحيد الذي يتمتع بأنساق رفيعة المستوى في المجالات الرموزية أمثال الدين والأساطير والسحر. وهو كذلك فريد في تميزه بالمقدرة على التفكير وتطوير عالم الأفكار إلى مستويات جدّ معقدة ومتشابكة التركيبة [٧]. فمن هذه الأمثلة المحدودة فقط يصبح من الشرعية بمكان تسمية الإنسان بالكائن الرموزي Homo sy Mbolicus أو الثقافي [٨].

فهذه الخاصية الثقافية الجوهرية في طبيعة الكائن البشري أصبحت العامل الرئيسي الذي يستعمله خاصة علماء الانثروبولجيا والاجتماع في فهم وتفسير السلوك الإنساني على المستويين الفردي والجماعي. فبالنسبة لهم فكما يتأثر سلوك الحيوانات والطيور والحشرات.. بعامل الغريزة البيولوجي يتأثر سلوك معشر بني البشر إلى درجة كبيرة بمؤثرات المعطيات الثقافية المشار إليها هنا.

ثالثا: المدلولات الظاهرية والباطنية للرموز

إن للّغة والفكر والعقائد الدينية والمعرفة والعلم ـ كرموز يتميز بها الإنسان عن غيره من الكائنات ـ مدلولات ظاهرية من ناحية، وأخرى باطنية أو رموزية من ناحية أخرى. فالمدلول الظاهري او المادي للعنصر اللغوي عند الإنسان يتمثل أساسا في كون اللغة ـ مثلا ـ أداة اتصال وتخاطب وتفاهم بين الناس [٩].

فمختصو علوم اللغات في العصر الحديث يهتمون في المقام الأول بتلك الوظائف العملية للغات. ويذهب في نفس الاتجاه علماء الاجتماع والانثروبولجيا المحدثون الذين درسوا الأنساق الدينية أمثال دوركايم وليفي ستراوس (١٠). فالديانات في المجتمعات البدائية والمتحضرة على السواء ينظر إليها من طرف هؤلاء العلماء وأمثالهم على أنها نظم ثقافية ذات وظائف ملموسة بالنسبة لمعتنقيها. فمن بين تلك الوظائف إنشاء لحمة تضامن بينهم، وهي نفس الوظيفة التي أبرزها ابن خلدون في كون أن مجيء الدين الإسلامي للقبائل العربية الكثيرة النزاعات والخصامات أدى إلى توثيق عرى التضامن بينها أو إلى ما أطلق عليه بالعصبية (١١). ولكن عند التحليل نجد أن مدلولات عالم الرموز عند الإنسان تتعدى المستوى الظاهري أو المحسوس المشار إليه إلى مدلولات مقابلة: خفية ورموزية وروحية وميتافيزيقية (١٢). وبعبارة أخرى، فعالم الرموز الذي يتميز به الكائن البشري هو عالم ذو طبيعة جدلية مثله مثل الكثير من ملامح الوجود الإنساني. ورغم ذلك، فإن العلوم الوضعية الحديثة الغربية - بحكم خلفيتها التاريخية الاجتماعية - لم تهتم بفهم دراسة هذا «الجانب الآخر» لمعاني الرموز التي يستعملها بنو الإنسان. فغاب التصور الجدلي عندها (الجانب الظاهري - الجانب الباطني) في دراساتها لأنساق عوالم الرموز في الثقافات والحضارات الإنسانية. فهذا «الجانب الآخر» المفقود هو الذي نود إبراز البعض من ملامحه هنا في هذه الدراسة.

رابعا: المدلول الرمزي / الميتافيزيقي للغة

اللغة كرمزمميز للإنسان لاتقتصر وظائفها على قضاء حاجات البشرية الآنية والمربوطة بزمان ومكان معينين كتحقيق عملية تفاهم الناس وتخاطبهم في فضاء وفترة زمانية محددين. بل هي لها وظائف تتعدى الحدود الزمانية والمكانية وحتى البيولوجية للوجود الإنساني.

فعلى المستوى الجماعي تمكن اللغة المكتوبة على الخصوص المجموعات البشرية من تسجيل ذاكرتها الجماعية والمحافظة عليها وتخليدها، وذلك رغم اندثار وجودها العضوي والبيولوجي كمجموعات ورغم إمكانية تغييرها للمكان وعيش أجيالها اللاحقة في عصور غير عصورها. فمحافظة اللغة العربية محافظة كاملة على النص القرآني خير مثال على مقدرة اللغة التخليدية بخصوص حماية الذاكرة والتراث الجماعي من واقع الفناء المتأثر بالتأكيد بعوامل الزمن والبيئة والوجود البيولوجي الجسمي لذات تلك المجموعات البشرية.

وكذلك الأمر بالنسبة للأفراد. فالكتاب العباقرة في كل الحضارات البشرية وعبر العصور ما كانوا ليستطيعوا تخليد أفكارهم ومبادئهم بالكامل لولا توفر اللغة المكتوبة المتطورة على الخصوص في ثقافاتهم، فأفلاطون وأرسطو واخناتون والمعري وابن خلدون وابن رشد وروسو وماركس..

ما كان لأفكارهم أن تصمد أمام عوادي الزمن لقرون طويلة وربما إلى أجل غير مسمى لولا أنها لم تحفظ في لغات مكتوبة. فهذه الأخيرة تعطي إذن رصيد ذاكرات الشعوب وأفكار الشخصيات العبقرية على الخصوص نوعاً من الخلود والأزلية.

وكما سوف نرى في بقية هذا البحث، فإن الرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان لا تكاد تخلو من لمسات ميتافيزيقية بالمعنى الوارد أعلاه، وإن اختلفت حيثيات أشكال ومضامين تلك اللمسات الميتافيزيقية من رمز ثقافي إلى آخر.

خامساً: التقنية الترميزية وتخليد الإنسان

إن مقدرة الرموز على السماح للإنسان بالتمتع بنوع من الخلود تحسن مستواها مع اكتشافات التقنية الحديثة المتطورة. فمقدرة هذه الأخيرة على تسجيل الصوت والصورة الملونة بواسطة عملية الترميز Codification تعد آخر مثال حيّ على مقدرة الرموز في تخليد الصوت والصورة الحيّة الطبيعية للكائنات الحية والظاهرات الجامدة. فتقنية الفيديو هي أكمل طريقة حتى الآن يمكن استعمالها لتخليد الصوت والصورة والحركة في أكمل صورة عفوية وطبيعية ممكنة. فكوكب الشرق أم كلثوم، لم تعد توجد بيننا بجسمها ولكنها لاتزال حاضرة بيننا بصوتها العذب، ومسكها لمنديلها المعروف وآهاتها وحركاتها المشهودة على ركح الغناء أمام عشاقها الحضور في أول كل خميس من شهور السنة الاثني عشر. إن خط القطيعة بين الكائن الإنساني العاقل (أي المستعمل للرموز) من ناحية، وبقية الكائنات الحية الأخرى من ناحية ثانية يقع في رأينا بالتحديد على مستوى حجم رصيد الرموز الذي يتمتع به كل منها ومدى قدرتها على التعامل معها واستعمالها. فمقارنة الإنسان بغيره من الكائنات الطبيعية والأدوات المصنوعة المتسمة بشيء من الذكاء مثل الكمبيوتر لا يمكن أن تكون مقارنة واقعية بدون تشخيص المقدرة الرموزية عند كل صنف من هذه الأصناف الثلاثة. فكل التحاليل لطبيعة عالم الرموز مجمعة على أن بني البشر يتفوقون تفوقا مطلقا على أكثر أنواع الكمبيوتر ذكاء اصطناعيا وعلى أذكى أصناف القردة (١٣) والأمل ضئيل عند المختصين في دراسة الذكاء الاصطناعي أن يتوصل الإنسان في يوم ما إلى صناعة كمبيوتر ذي مهارات في استعمال الرموز تقرب من بعيد أو من قريب مقدرة الإنسان الرموزية التي أهلته لوحده ليكون سيد العالم (١٤).

سادساً: المدلول الروحي ـ الأزلي للرموز

إنّ التأمل في المدلولات الخفية للرموز كاللغات والديانات والقيم الثقافية... يكشف أنها تحمل في طياتها مدلولات ميتافزيقية أوروحية، كما أشرنا.

فالجانب الميتافيزيقي واضح المعالم في العقائد الدينية. فعن طريق ممارسة الشعائر الدينية من صلاة وصيام وذبح للقربان.. يتصل الإنسان بالعالم الماورائي: بالإله وبالرب. وهو كذلك على اتصال بالعالم الميتافيزيقي إذا كانت تصرفاته ومساعيه هنا على أديم الأرض مستوحاة من وحي السماء. فمدلولات العقائد الدينية لاتقتصر إذن على وظيفة التضامن الاجتماعي بين الناس بل تشمل أيضا الجانب الروحي الذي يربط إنسان الأرض بالعالم الأزلي.

وكذلك الشأن بالنسبة للّغات كرموز ثقافية إنسانية. فوظيفة اللغات ـ كما رأينا ـ لاتنحصر في استعمالاتها العملية بين بني البشر. وإنما تحتوي هي أيضا على المدلول الروحي ـ الأزلي. فوعاء الكتب المقدسة لديانات بني الإنسان هي اللغات البشرية. فاللغة ذات صلة وشيجة في حفظ الكلام المقدس والتعامل معه، وتمكينه من كسب رهان الخلود كما يشهد بذلك نص القرآن الكريم. كما أن اللغة هي الوسيلة الرئيسية التي يلوذ إليها الإنسان في كل الديانات والمعتقدات تقريبا في القيام بصلواته وتضرعاته.. إلى الإله: العالم الأذلي أو العالم الماورائي.

والقيم كرموز ثقافية مشبعة هي الأخرى باللمسات الروحية الاذلية فقيم العدالة والحرية والمساواة مثال على ذلك . فالناس عند ما يطالبون بممارسة هذه القيم في الواقع الاجتماعي طالما يستوحون ذلك من عالم ميتافيزيقي : الإله أو الطبيعة «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً» .

ولم تقصر الديانات في الدعوة إلى صيانة تلك القيم وأمثالها لبناء المجتمع الأفضل . فالإسلام مثلاً جعل من قيمة العدل قيمة مطلقة . فالعدل واجب لصالح العدو أو ضد النفس «وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل»[١٥] . و«اعدلوا هو أقرب للتقوى»[١٦] .

ولعل تشبع تلك القيم بالمدلولات الروحية والماورائية هو الذي مدها بذخيرة تأثير أذلية من حيث تأثيرها الأبدي على حركية المجتمعات والحضارات الإنسانية . فقيام الثورات الكبرى على مر التاريخ الإنساني كانت دائما تحركها وتوجهها على الأقل البعض من القيم الإنسانية الخالدة . فالثورات الفرنسية والأمريكية والروسية المعاصرة تأثرت بدرجات مختلفة بقيم العدالة والمساواة والحرية . وكذلك الأمر بالنسبة لحركات التغيير في الاتجاه الديمقراطي الذي تشهده اليوم أوربا الشرقية والاتحاد السوفيتي والعديد من مجتمعات العالم الثالث . هذه الأمثلة الثلاثة تفيد أن ماسميناه بعالم الرموز عند الإنسان هو عالم مشحون بالدلالات الروحية والميتافيزيقية . وكون أن الكائن الإنساني ثقافي بالطبع يقودنا إلى التأكيد أنه روحي ميتافيزيقي بالطبع أيضا . ومن ثم ففهم الإنسان الذي يتصف بالمصداقية العلمية يبقى مشوها إن هو ترك جانبا أو همش الجانب الروحي الماورائي لطبيعة الإنسان[١٧] .

سابعا : ملامح القدسية في المخ/ العقل البشري وتأثيرها على السلوك

إذا كانت الرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان كالفكر واللغة والعقيدة . . تضفي عليه لمسات روحية وماورائية في عمق كينونته كإنسان فإن ذلك لاينبغي أن يحدث الدهشة والتعجب ، إذ ان وعاء تلك الرموز المتمثل في المخ/ العقل يتصف هو الآخر بملامح قدسية روحية ميتافيزيقية . فالمخ منذ القدم وفي معظم الحضارات الإنسانية كان دائما محاطاً بشيء من التقديس عند الشعوب . ويرجع ذلك أساسا إلى الاعتقاد من جهة أن المخ(أوجزءاً منه) يتحكم في حياة وموت الكائنات الحية وأنه من جهة أخرى هو مصدر ما أطلقناعليه هنا بعالم الرموز الذي يختص به الإنسان . إن الشعور والسلوك التقديسيين عند بني البشر ارتبطا دائما بمعان ميتافيزيقية تتعدى قدرة و إدراك الإنسان . فكل المجموعات البشرية تقوم بشعائر ذات طبيعة تقديسية عند ميلاد وموت الأفراد . فسر الحياة والموت لا يزال يمثل تحديا قاهراً لبني الإنسان في الشرق والغرب وفي الشمال والجنوب .

إن الاعتقاد بأن المخ هو مصدر الحياة والموت لم يفنده الطب الحديث . فآخر تعريف اكلينيكي لظاهرة الموت من طرف أطباء اليوم جاء يؤكد بأن الكائن الإنساني يفقد نبض الحياة لابسبب توقف نبضات قلبه ـ كما كان يعتقد ـ بل بسبب موت مخه .

أما العقل الذي هو تلك الطاقة الرموزية التي يتميز بها الإنسان والتي تتخذ من المخ وعاء فيزيولوجيا وكميائيا وبيولوجيا وعصبيا لها فلابد أن يكون له دور حساس في إضفاء صفة القدسية على المخ/ العقل

البشري التي يعكسها شعور وسلوك المجتمعات الإنسانية عبر تاريخها الطويل . فالعقل أو كما سماه أحد العلماء الأمريكيين : The universe Within أو «الكون الداخلي» للإنسان هو مجموعة تلك المهارات التي تميز بني آدم عن غيرهم من الكائنات مثل اللغة والتفكير المنطقي بكل أصنافه والذاكرة والنسيان والمقدرة الذكائية والإبداعية والأحلام التنبؤية وغير التنبؤية وعملية الشعور بالذات Consciousness ودور اللاشعور Unconsciousness في الاكتشافات العلمية والمعرفية . . كلها ظاهرات وأحداث تجري على مسرح هذا الكون الداخلي للإنسان[١٨] . فالبحوث الحديثة المقارنة لعالم الإنسان بعالم الحيوان على مستوى امتلاك واستعمال الرموز تفيد بما لايدع مجالا للشك أن الفرق شاسع جدا بين الفريقين .

ومن ثم جاءت شرعية انتقاد علماء النفس السلوكيين The Behavionsts على الخصوص الذين تبنوا دراسة سلوك الإنسان على نفس الأسس التي درسوا بها سلوك الكلب والحمام والفأر[١٩]

فالعقل المدجج بذخيرة الرموز امتلاكا واستعمالا هو الطاقة الوحيدة التي تسمح للإنسان عند استعمالها الكامل أن يصبح شبه الإله . فأسرار الكون معروفة عند هذا الأخير. وليس هناك من مترشح بين الكائنات أكثر تأهلا من مشاركة الإله نسبيا في معرفة أسرار الكون غير الإنسان : الكائن العاقل . والملاحظات الميدانية تشير في هذا الصدد إلى ذلك النوع من التقديس شعوراً وتصرفاً الذي يوليه الناس الأميون إلى علمائهم أو الشعوب المتخلفة إلى الشعوب المتقدمة في الميادين العلمية وما يتفرع أو ينتج عنها من ثمار العلم . إن ريادة الإنسان المعاصر لاكتشاف بعض أسرار الكون مكنته من التحكم سلباً أو إيجاباً في موارد طبيعة هذا العالم . فأصبح ينظر إليه وكأنه إله صغير بيده مقاليد الأمور يفعل ما يشاء . . . ولانحتاج إلى كثير من الأدلة هنا لإبراز العلاقة العضوية بين امتلاك الإنسان للعقل من جهة وقدرته وحده على التأثير العميق على ملامح هذا العالم من جهة ثانية . فنكتفي بالإشارة إلى أن بقية الكائنات الحية لايكاد يعرف عنها أي عمل غير غريزي قامت به لإحداث تغيير مقصود في بيئتها الطبيعية من جيل إلى جيل . المعروف عن تلك الكائنات أنها تهتدي في حياتها عبر الأجيال المتعاقبة بوازع غرائزها ، ومن ثم يغلب التشابه الكبير على طابع أجيالها المتابعة عبر العصور. ويرجع ذلك بالتأكيد إلى فقدانها للقدرة الرموزية الهائلة التي يتمتع بها عقل الإنسان .

فالمخ والعقل مصدران إذن لربط الإنسان بملامح القداسة والماورئيات . إذ ان فيهما وبواسطتهما يشعر الكائن الإنساني ويجرب عوالم ما وراء المحسوس . ولعل هذا يفسر عدم تبني أخلاقيات Cthies تسمح بالقيام بعمليات نقل الألياف العصبية من شخص إلى شخص حتى في أكثر المجتمعات الغربية تقدما في قطاعات العلوم الطبيّة المختصة في العصر الحديث . فالمخ والعقل مازالا يتمتعان بالوقار والهيبة وربما بنوع من التقديس في حضارة يشهد تقدمها العلمي والتكنولوجي منذ بداية هذا القرن بأنها لا تعبأ كثيراً باحترام التقاليد والمقدسات . وفي ذلك أكثر من دلالة على أنها ـ رغم تصلب عود ماديتها ـ لم تتخلص كلياً من تأثيرات ظلال عالم اللامحسوس في تعاملها مع الأشياء

ثامناً : مصدر تقديس الإنسان في القرآن

بكل وضوح ، الإنسان في القرآن هو خليفة الله في الأرض «إذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة»[٢٠] وتبوّؤ الإنسان لمكانة الخلافة لم يأت من عملية التطور التي نادى بها دارون وأتباعه .[٢١] وإنما

هي في نظر القرآن حصيلة لقرار إلهي مقصود يتمثل في تفضيل الإنسان بمحض اختيار الإله عن بقية الكائنات الأخرى في هذا الكون المترامي الأطراف» . «وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً» [٢٢].

فالاختلاف في مسألة الإنسان اختلاف جذري هنا . فبينما يؤكد القرآن على التدخل السماوي المباشر في تشكيل طبيعة المخلوق الإنساني من بداية عملية الخلق تجنح الرؤية الداروينية إلى استعمال مؤثرات حركة التطور الطبيعية كعوامل حاسمة في رسم شكل ومضمون الإنسان كما عرف عبر العصور. وبذلك تجرد الداروينية صيرورة الإنسان من تأثيرات عالم الماورائيات ، وتقطع بحدة روابط الإنسان بالسماء . فالإنسان من هذا المنظور التطوري لا يمكن فهمه بموضوعية علمية . إلا إذا درس بعيدا عن المؤثرات الميتافيزيقية واللاموضوعية . ومن هذا المنطلق تزايد عدد المدارس الفكرية التي تأثرت شديد التأثر في دراستها للإنسان ومجتمعه بالرؤية الداروينية .

فكانت المادية التاريخية والوضعية Posidivism والتجريبية Empiricism من بين المدارس الفكرية الغربية التي شهدتها الساحة الثقافية والعلمية في القرنين التاسع عشر والعشرين في المجتمعات الغربية على الخصوص . فكما أن خلق الإنسان شديد الارتباط بعالم الماورائيات في النص القرآني .

فإن الأمر لا يختلف بالنسبة لتميز الإنسان عن غيره من الكائنات . فعملية تكريم الإنسان عملية مقصودة أيضا ميتافيزيقيا . فالإنسان سيد كائنات هذا العالم في البداية والنهاية . فتكريم الإنسان هو من نوع الأمور المبدئية A'priori التي قررت من عل يوم استقبل الكون جنس الإنسان .

ولكن وقع هذا التكريم بمعطيات ذات طبيعة إلهية (ميتافيزيقية) جعلت الإنسان محل احترام وتقديس حتى من طرف الملائكة أنفسهم «فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» [٢٣] . فسجود الملائكة لآدم ماكانوا ليطالبوا به لولا حصول نفخ الروح الإلهية في الإنسان . وبعبارة أخرى فإن الإنسان بومضة هذه الروح في طبيعته أصبح فعلا خليفة الله في الكون : أي العنصر الثاني في الأهمية بعد الإله الخالق . وهنا ينكشف بالضبط عمق الجانب الميتافيزيقي للإنسان في التصور الإسلامي . فريادة الإنسان وسيادته في هذا الكون تعود في البداية والنهاية إلى تلقّية بمفرده قدرا متميزا من الروح الإلهية . ومن ثم فهو أكثر المخلوقات ترشحا لأخذ المسئولية الكبرى في هذا الكون «إن عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا» [٢٤] لأنه بسبب تلك النفخة الروحية السماوية اكتسب صفة التشابه النسبي مع الإله الأمر الذي يفسر شرعية تولي الإنسان للخلافة من بين كل الكائنات الأخرى .

تاسعاً : دور المقدرة الرموزية في فهم الإنسان

وردت مفردة الروح في القرآن بمعان مختلفة ، ونقتصر هنا على التعرض إلى معنيين من معانيها كما جاءت في القرآن لنبرز أن دراسة الإنسان ومحاولة فهم طبيعته تبقى ناقصة ومشوّهة إن أسقطت الجوانب الميتافيزيقية ودلالاتها من أي اعتبار في التأثير على كينونة الإنسان وسلوكه . فالروح أتت في القرآن بمعنى :

(١) ما به حياة الأنفس .

(٢) المقدرة الرموزية للإنسان . فالمعنى الأول تفصح عنه آية «يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا» [٢٥] . فالروح هنا هي مصدر إقامة الحياة في الكائنات الحية . وأن هذه الأخيرة، بمافيها الإنسان، عاجزة على بث الحياة في الموتى . فالرّوح كمصدر لإقامة الحياة هي إذن خصوصية إلهية تتعدى قدرات كل الكائنات . فالمدلول الميتافيزيقي للروح لا يحتاج إلى برهان. وأن علاقة الوجود الإنساني بالعالم العلوي علاقة مباشرة في المنظور الإسلامي . فمحاولة إحداث القطيعة بينه وبين العالم الماورائى لايمكن إلا أن تكون قطيعة مصطنعة تضر في النهاية بمصداقية شفافية فهمناوتعاملنا مع الكائن الإنساني .

أما المعنى الثاني للروح والوارد في الآية المشار إليها أعلاه «فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» فهو يتمثل في تأويلنا فيما أطلقنا عليه سابقا بالطاقة الرموزية الهائلة التي يتميز بها جنس الإنسان . ومن أهم ملامح هذه الطاقة هو تمكين الإنسان من كسب واستعمال عدد ضخم من الرموز أهلته بمفرده ليكون الكائن المفكر أو العاقل وفتحت له أبواب المعرفة والعلم على مصراعيها حتى لايبدو أن لها حدوداً . فهذه المقدرة الرموزية هي أساسا مانسميه العقل . فنظرية عالم النفس المشهور جان بياجاي Jean Piaget حول مراحل النمو العقلي أو الذهني عند الطفل والصبي مثال على تدخل عامل الرموز في تحديد المراحل الأربع التي تمر بها المقدرات العقلية عند الإنسان حتى بلوغه الثاني عشر أوخمس عشرة سنة [٢٦] وكذلك الشأن بالنسبة للعلماء المختصين بمقارنة عالم الإنسان العقل بعالم الكمبيوتر. فظاهرة الوعي بالذات Seyconsciousness التي يعرفها الإنسان ويفتقد إليها حتى أذكى أنواع الكمبيوتر، لا يرجعها هؤلاء المختصون فقط إلى ضخامتها عند الكائن البشري من جهة ومحدوديتها عند كل أصناف منجزات الذكاء الاصطناعي من جهة أخرى ، وإنما يرون أن الفرق بين الاثنين يعود أيضا إلى طبيعة تشابك تفاعل الرموز عند كل منهما . فعند الإنسان يتميز تفاعل عدد الرموز الضخم بتفاعل معقد بينها بسبب كثافتها من ناحية والقدرة المرنة للرموز على التفاعل مع بعضها في نفس الوقت وفي عديد من الاتجاهات من ناحية ثانية . أما الكمبيوتر وحتى في أعقد العمليات التي توصل إلى تصميمها اليوم العقل البشري فإن الباحثين يقرُون بأن البون بين عالمي الإنسان والكمبيوتر على مستوى كثافة الرموز والمقدرة والمرونة في استعمالها بون شاسع و«شاسع» جدا يعد ضربا من الحلم المتفائل بتقلص المسافة بين الاثنين حتى في الأمد البعيد [٢٧] .

فالعقل الذي يتميز به الإنسان عن سواه هو إذن حصيلة مباشرة لعالم الرموز. ومن ثم فهذا الأخير هو بيت القصيد بالنسبة للمخلوق الإنساني . فنقطة الفصل والقطيعة بين عالم الإنسان وعوالم الكائنات الأخرى هي بالتأكيد في مجال مدى تدرع كل منهما بالرموز ومهارات استعمالها . وبعبارة أخرى فلبّ الإنسان أو روحه أو كنهه مطبوع ومتأثر في العمق بطبيعة الرموز التي تميزه عن غيره من أجناس الكائنات الأخرى . وكذلك الشأن في فهم وتفسير سلوك الإنسان . فبدون إعطاء المعطيات الرموزية مكانتها المركزية في الطبيعة البشرية ومدى تأثيرها في تشكيل السلوك البشري فرديا وجماعيا فإن فهمنا وتفسيرنا لذلك السلوك يبقى دائما قاصراً ومشوها . وفكر علماء النفس السلوكيين المعاصرين مثال من بين أمثلة فكرية أخرى على القصور والتشويه . فالعقل عندهم ليس إلاصندوقا أسود Black Box لاشيء فيه ، أي خلو من بذور الرموز [٢٨] . فألغي بذلك أو همش إلى حد كبير أهم عامل حاسم تميز به الإنسان . وهو عكس ما أكد عليه القرآن . فأول آية فيه

رمز واضح لا يقبل التأويل على أهمية مركزية عالم الرموز في دنيا البشر . فـآية«اقرأ باسم ربـك الذي خلق، خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم» حبلى [٢٩] بالرمز إلى مفاتيح أسرار عالم الرموز.

فالقراءة والكتابة والعلم هي بالتأكيد خصائص يتصف بها الجنس الإنساني دون سواه . إذ أنها رموز من النوع الرفيع أو المعقد الذي هو ليس في متناول بقية الكائنات ذات المستوى الأبسط من حيث تملكها واستعمالها لعالم الرموز. فعالم الرموز عند الإنسان عالم فسيح ومتشابك ، كما أشرنا . وتركيز القرآن في أول تخاطب بين السماء والنبي العربي على الدعوة الملحّة إلى تعلم القراءة والكتابة وبذل الجهد لكسب رهان العلوم هو بدون ريب تركيز مقصود وبعيد كل البعد عن عامل الصدفة . كان يمكن أن يدعو القرآن محمداً في أول لقاء إلى الفلاحة أو إلى التجارة أو إلى الصناعة . . لكن القرآن لم يفعل ذلك ودعا بشدة إلى كسب رهان رموز أساسية : القراءة والكتابة والتعلم التي تفضي في نهاية الأمر إلى التجذر في رحاب المعرفة . ويبدو أن في هذا السياق القرآني لمسة نفسية . فعلم النفس الحديث يؤكد أن الانطباعات الأولى التي يسجلها الناس عن الأشخاص أو الأشياء طالما تبقى معهم على مستوى شعورهم الواعي، وبالتالي تكون أقل عرضة للإهمال والنسيان . ومن هذه الرؤية لأسس التعامل مع نفسية بني آدم تأتي حكمة ومشروعية افتتاح القرآن ـ ككتاب سماوي موجه إلى كافة البشر ـ بتلك الآيات المنادية بتبني وممارسة الرموز الطليعية لعالم الرموز عند الإنسان . فتاريخ البشرية الطويل يشهد بأن تقدمها تزامن دائما مع انتشار القراءة والكتابة والعلم بين فئاتها . فريادة الحضارة الغربية منذ عصر النهضة تؤكد مقولة أولى الآيات القرآنية . فرموز القراءة والكتابة والعلم هي السبيل لفك أغلال الجهل . وعندما يستمر الإنسان في ملاحقة ظلمات الجهل بنور العلم والمعرفة فإن أسرار الكون وأسرار نفسه تبدأ شيئا فشيئا في الانكشاف . بذلك يحدث التحول الجسيم، ويصبح قادراً على تغيير العالم وتغيير نفسه بحرية أكثر رحابة وبتأثير أكثر عمقا وخطورة مما يمكن أن تمده به من قدرة على التغيير «مجرد الإمكانيات الاقتصادية والمادية» . وبعبارة أخرى ففي المنظور القرآني يحتل العلم والقراءة والكتابة المكانة الأولى بالنسبة لتطور البشرية وتأتي أنشطة الإنسان الأخرى في المقام الثاني من حيث دورها في تحريك عملية تقدم المجتمعات الإنسانية . إذ ان المقدرة الرموزية التي كرّم بها الإنسان هي مقدرة بالتعبير القرآني مستمدة من ذات الإله نفسه . «فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» . فهي طاقة فيها الكثير من جاه الإله وقدرته وحريته على فعل مايشاء . إنها الشحنة الروحية التي أودعها الله من ذاته في الإنسان ليمكنه من تسخير عالم المادة لخدمته . إن تفاعل عالم الرموز الذي يمثله الإنسان مع عناصر العالم وعناصر ذاته المادية يعبر أحسن تعبير عن العملية الجدلية التي عرفها الإنسان منذ كان والتي كانت دائما المحرك الرئيسي لحركية الفرد والمجتمع .

ومهما يكن من أمر فإن استعمال الروح في المعنيين المشار إليهما أعلاه في القرآن استعمال مشحون بالدلالات الميتافيزيقية . فالروح في آية«يسألونك عن الروح قل الروح في أمر ربي . . » تعلن بوضوح لالبس فيه أن محيي الكائنات هوالله . وأن «كل نفس ذائقة الموت» [٣٠] وأن «كل من عليها فانٍ» [٣١] فمسألة حياة وفناء الكائنات بكل أصنافها قرار صادر من علٍ لا قدرة لغير الإله على الحسم فيه . إنه قرار ميتافيزيقي لايحتمل التراجع فيه . نعم قد نجح العلم الحديث باكتشافاته المتراكمة في كل الميادين بما فيها ميدان الصحة في إطالة معدل أعمار الناس . ولكن حتمية قانون الفناء ذي الطبيعة الماورائية يبقى ساري المفعول على الكائنات مهما طال بقاؤها على قيد الحياة . فوجود الإنسان واندثاره ذو علاقة مباشرة بالعالم العلوي في أي تحليل متعمق

لقضية مصير الإنسان. وإن تجاهل الجانب الميتافيزيقي لكينونته يمثل تشويها وجهلا بطبائع الأمور، كما يقول ابن خلدون.

أما معنى كلمة الروح في «.. ونفخت فيه من روحي..» فالمدلول الميتافيزيقي بين الملامح فيه أيضا. فالروح أو المقدرة الرموزية الإنسانية تستمد جذورها وطبيعتها من الذات الإلهية «.. من روحي». أي أن معطياتها موجودة في واقع الإنسان هنا على الأرض لكن أصلها في السماء. ومن ثم فهي مستمدة مباشرة من الله وعن قصد وتمييز من طرفه للوظيفة المتميزة التي تنتظر الكائن الإنساني في هذا الكون المترامي الأطراف فالمنظور الإسلامي يتعارض مع المذاهب الفكرية القديمة والحديثة التي تفرغ طبيعة الإنسان من الرصيد الرموزي الهائل المودع فيه في أعمق تركيبته ككائن عاقل فلا الداروينية ولا السلوكية Behaviorism ولا المادية التاريخية [٣٢] يمكن أن ترضى عنها الرؤية القرآنية. إذ ان تلك المذاهب الفكرية الوضعية لا تقلل من أهمية دور المقدرة الرموزية الإنسانية في فهم سلوك الفرد وحركية المجتمعات فقط بل تصل أحيانا إلى حد إنكارها أصلاً. وتركز في المقابل على دور العوامل الخارجية المادية التي تعتبرها الحاسمة والفاصلة في أي فهم وتفسير للسلوك الإنساني فرداً أو جماعةً.

إن المادية التاريخية والسلوكية كفكرين معاصرين يمران باختبار عسير بالنسبة لمصداقية أسسها العلمية. إذ كيف لايحدث ذلك في الأمد القصير أو البعيد والحال أنهما يهمشان أو ينكران تماماً الدور المهم للرموز في التأثير على سلوك الأفراد والمجموعات؟ ومما سوف يجبر الماركسية على التراجع كمنظور علمي هو تراجعها كأنظمة سياسية في مجتمعات أوربا الشرقية والاتحاد السوفيتي بطريقة ملفتة للنظر من حيث سرعة تساقطها الواحد بعد الآخر. أما النقد للسلوكية فهم على قدم وساق من داخل وخارج علم النفس(٣٣)، وبخصوص الداروينية فإنها تعتبر أكثر فأكثر مجرد نظرية لاحقائق علمية ثابتة كما كان الأمر من قبل عند الكثير من العلماء المتعاطفين مع الداروينية في أوج عزها[٣٤].

عاشرا: الرموز والمعرفة الإنسانية المعاصرة

هناك اتفاق في القديم والحديث بأنه لا يمكن الحديث عن المعرفة الإنسانية بدون الرجوع إلى الدور الحاسم الذي تلعبه الرموز في ذلك. فلا مجال للعالم والتفكير والفهم والمنطق والإبداع والبحث عن الحقيقة واكتشاف قوانين طبيعة الأشياء وصياغة المعادلات الرياضية وانكشاف أسرار الظواهر بإيحاء حدسي.. بدون استعمال ومساعدة عالم الرموز. كل تلك الأنشطة وما شابهها تجري وقائعها داخل إطار العقل البشري، لأن هذا الأخير يمتاز عن غيره بمواهب رموزية تفوق بكثير كيفا وكما ما تملكه بقية أجناس الكائنات الأخرى. وهذا الذي جعل بكل تأكيد ظاهرة المعرفة الإنسانية ظاهرة لامثيل لها بين الكائنات الحية على كل المستويات. إنها معرفة ذات طبيعة فريدة بسبب انفراد الكائن الإنساني بعالم رموز جد ضخم من حيث الحجم والنوع[٣٥].

لقد أشرنا منذ البداية أن الرموز التي يتميز الإنسان بها تقترن بمدلولات وظلال. وهذا يعني أن المعرفة التي يتوصل إليها بنو البشر ينبغي أن تحمل في طياتها وشائج ومعاني ماورائية أيضا إذ انها حصيلة مباشرة للمقدرة الرموزية عند الإنسان. ورغم هذه المسلمات المنطقية لقضية المعرفة فإن فلسفة وأخلاقيات Ethics هيكل المعرفة المعاصرة عمدت إلى اجتثاث الجانب غير المادي من رصيد المعرفة الإنسانية. وتمّ ذلك أساساً

على أيدي الفلاسفة والعلماء المؤسسين للتوجه الجديد الذي تأثر به مضمون ومنهجية المعرفة الغربية المعاصرة . فنيوتنNewton وجليليو Galilio وديكارت Descartes دعوا إلى تأسيس معرفة أطلقوا عليها بالمعرفة الموضوعية objeetive Knowledge . فكلمة objective مشتقة من كلمة object والتي تعني الشيء الملموس . ومن ثم صنفت الظواهر التي يمكن دراستها وبالتالي إقامة علم أو معرفة حولها إلى نوعين :

(١) العناصر ذات الطبيعة الكمية Primary quantity elements

(٢) العناصر ذات الطبيعة الكيفية primary quality elements . وهكذا حصل تصنيف العلوم أيضا من طرف روّاد الحركة العلمية المعرفية المعاصرة في الغرب إلى نوعين : (١) العلم ذو الطبيعة الكمية Primary Quantity Science

(٢) العلم ذو الطبيعة الكيفية Secondavy quality science . وواضح من هذه التسميات أن أولوية البحوث والجهود العلمية ينبغي أن تتوجه في المقام الأول إلى عالم الحس والكم ومنه تهميش أو العدول التام عن دراسة الجانب الكيفي Subjective side بما فيه الملامح غير الحسية للأشياء[٣٦] .

ويمكن تفسير هذه الرؤية المعرفية الجديدة المسقطة للعناصر غير الحسية والمادية من اهتماماتنا بسببين رئيسيين :

(١) تصادم العلماء والفلاسفة مع سلطة الكنيسة .

(٢) تقدم الاكتشافات العلمية على الخصوص في علوم الفيزياء والكيمياء والطبيعة ، فصراع واختلاف مفاهيم الكنيسة حول موقع الأرض وموقع الشمس في النظام الكوني كان على طرفي نقيض مما توصل إليه العلماء يومئذ [٣٧] .

فاقترن تفكير الكنسية عندهم بالتفكير الغيبي الخيالي . وهكذا وقع تبرم العلماء من الجوانب غير المادية للأشياء . أما دور علوم الفيزياء والكيمياء والطبيعة في إقصاء الجوانب الماورائية للظواهر فهو يرجع أساسا إلى أن الظواهر التي تدرسها تلك العلوم تخلو من الجوانب الرموزية والجوانب الشعورية الداخلية التي يتميز بها الإنسان . فجاءت رؤاهم لنظام العالم رؤى ميكانيكية تشبه آليات حركة الساعة . الأمر الذي جعلهم يذهبون إلى القول بأن نسق العالم عبارة عن مجرد ساعة كبيرة [٣٨] وبتحقيقها للنجاح الباهر في ميادينها أثرت مناهج وتصورات تلك العلوم الصحيحة على رؤى ومنهجية ما يسمى اليوم بالعلوم الإنسانية والاجتماعية . فتحاشى علماء النفس السلوكيون ـ مثلا ـ دراسة العمليات العقلية Cognitive processes . [٣٩] لأنها في نظرهم تصعب دراستها بالمقاييس الحسية . وتحيز علماء الاجتماع من جهتهم إلى اعتبار أن المؤثرات الخارجية ذات طبيعة قاهرة بالنسبة للسولك الاجتماعي [٤٠] وبذلك تبنى الكثير من مختصي العلوم الاجتماعية والإنسانية منظورا ميكانيكيا للسلوك الإنساني على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة . فأصيب بذلك عالم الرموز في الصميم من حيث مدى تأثيره على السلوك البشري وأفرغ بالتالي أي مدلول غير حسي منه يربط الإنسان بعالم ماوراء الطبيعة من خلال مواهبه الرموزية .

ولكن أطروحة المعرفة الحسية بدأت تشهد منذ الخمسينات انتقادات متزايدة بخصوص مصداقيتها

كمعرفة . فمن ناحية موضوعيتها تكثف الهجوم عليها خاصة من طرف فريق ما يدعى بفلاسفة العلوم Philosopheis of sciences [٤١] . وعلى مستوى ضيق مجال بحوثها فإن الناقدين يجمعون بأنه قد حان الوقت لتغيير نظرتنا إلى العلم وذلك يعني بالتحديد إدماج دراسة الظاهرات غير الحسية داخل حدود العلم . بذلك نكون قد مددنا في آفاق ظاهرة العلم . ويذهب البعض إلى القول بأن المخ البشري ينبغي أن يصبح نموذج المعرفة الإنسانية الحقيقية : معرفة الجانب المادي منه والمتمثل في تشريحه العضوي ، ومعرفة الجانب الرمزي (العقل) المميِّز للتجارب الإنسانية ذات الطبيعة غير المادية[٤٢]

حادي عشر: عالم الرموز الإنسانية والعلوم العقلية الحديثة

ظهر منذ العقدين الأخيرين على الخصوص فرع جديد من العلوم يهتم أساساً بفهم آليات العقل البشري وكيفية طبيعة عملها مثل آليات تعلم اللغة واستعمالها . وتم ويتم نفس الشيء بالنسبة لفهم آليات ظاهرات التفكير والتذكر والنسيان والذكاء والإبداع وإدراك الذات Setf Consciousness . . وأصبح يطلق على هذا الفرع من العلوم ذات العلاقة القوية بالإنسان مسمى العلوم العقلية Cognitive Sciences [٤٣] . ونظرا لموضوع البحث الرئيسي الذي يتمثل في فهم أنشطة العقل المختلفة فإن جهود عدد من العلوم المهتمة بدارسة الإنسان قد تضافرت لسبر أغوار العمليات العقلية Cognitive Procasses عند الكائن الإنساني من ناحية وعمليات الذكاء الاصطناعي Artificial Iutelligence في الحاسبات والكمبيوتر . من ناحية أخرى . ويأتي في طليعة هذه العلوم علم اللسانيات والفلسفة وعلم النفس وعلم الانثروبولجيا وعلم الاجتماع والإعلامية وغيرها من التخصصات المهتمة بميدان الذكاء الاصطناعي .

وجاء بروز هذه العلوم كرد فعل . كما أشرنا سابقا ، خاصة على موقف علماء النفس السولكيين الذين همّشوا دور العقل وأنشطته في التأثير على السلوك الإنساني . فكان العقل عندهم صندوقا اسود Black Box كما أصبح معروفا . فالسلوك البشري هو انعكاس للمؤثرات الخارجية Stimuli ليس إلا .

ولعل نقد عالم اللسانيات الأمريكي المشهور نوام تشامسكي Noam Chomsky للسلوكيين في تفسيرهم لآليات تعلم اللغة عند الإنسان كان الحدث البارز الذي ساهم في حفز المختصين في العلوم الإنسانية على الخصوص للاهتمام أكثر بعالم الرموز التي يحتضنها عقل الإنسان . [٤٤]

فمقولة تشامسكي بالنسبة لظاهرة تعلم اللغة عند الإنسان تتعارض مع ما يذهب إليه المنظور السلوكي بهذا الصدد . فهو يرجع آليات تعلم اللغة واستعمالها إلى استعدادات ومواهب فطرية في العقل البشري . بينما يفسر السلوكيون ذلك بالمؤثرات الخارجية التي تتلخص في المكافآت Rewards والعقوبات Punishments . [٤٥] ومما زاد في تطور هذا الفرع الجديد من العلوم هو توسع الاختراعات للكثير من أصناف الآلات الجديدة ذات المقدرة الذكائية المحدودة . فلهذه المخترعات انعكاسات مباشرة على الاهتمام المتزايد في محاولة تفكيك وفهم آليات العقل البشري . فالمصالح متبادلة بين الطرفين هنا . فمن جهة يساعد سبر أغوار آليات العقل الإنساني على اختراع وصناعة أدوات ومستحدثات جديدة أكثر تطوراً على مستوى المقدرة الذكائية الاصطناعية . ومن جهة أخرى ، فإن استمرارية تفرد الإنسان بطبيعة ذكائية تفوق بكثير ذكاء الكائنات الحية الأخرى والأدوات المصنوعة ينبغي أن تطرح على العالم والمفكر على الخصوص أطروحات ابستيمولوجية وتعطشا علميا يساعدان على إنجاز مكاسب أكبر في التعمق في فهم ألغاز المخلوق الإنساني .

رغم هذا التوجه العلمي الجديد لفهم العقل البشري من خلال فهم عالم رموزه فإننا نرى أن روّاد هذه العلوم العقلية لا يزالون مقصرين في مدّنا بالمدلولات التي تتجاوز العالم الحسّي الآني بالنسبة للرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان فقد بيّنا في هذه الدراسة بأن للرموز الثقافية كاللغة والتفكير والقيم والعقائد الدينية.. مدلولات غير مادية تتعدى الوظائف العلمية التي يتطلبها الوجود الإنساني في حياته على الأرض. ففكر العبقري يمكن أن يكتب له الخلود عندما يحفظ ويصان في لغة مكتوبة على الخصوص. كما أن تخليد صوت وصورة الإنسان أصبح ممكنا بواسطة ترميزهما وتسجيلهما في أشرطة كاسيت أو كاسيت فيديو. فمثل تلك المعطيات حول «الجانب الآخر» للرموز تتصف بالواقعية المجسمة. فمن الصعب إنكار ماللغة والفكر من مقدرة على تخليد الإنسان. رغم ذلك فإن هذا الجانب الآخر للرموز لايزال يلقى التجاهل من طرف الجيل الجديد من العلماء المهتمين بدراسة الرموز والعمليات العقلية عند الإنسان. نعم هناك محاولات، كما أشرنا لتغيير الرؤية التقليدية للعلم بحيث يصبح هذا الأخير يهتم بدراسة الجوانب الحسية(الموضوعية) OBjective وغير الحسية Subjective للتجربة الإنسانية، إلى حد أن البعض من هؤلاء العلماء أصبح يدرج التجارب الصوفية Mysties [٤٦] وماشابهها للبحث العلمي ذي الرؤية والابستيمولوجية الجديدتين. تلك بالتأكيد خطوات محمودة لإصلاح ابستيمولوجية العلم الحديث وأسسه. ولكنها لا تزال محتشمة بسبب الظروف الدينية والاجتماعية التي ولد فيها رصيد المعرفة الغربية المعاصرة. فلا ينتظر أن تقع القطيعة بالسرعة المطلوبة بين الرؤية العلمية التقليدية ورؤية علمية أخرى مقابلة. هذه الرؤية ينبغي أن تقوم على مبدأ رئيسي يتمثل في أن العلم يجب أن يفتح الباب على مصراعيه لدراسة كل شيء بما فيها مايسميه العلم الحالي بالجوانب غير الحسية أو غير المادية للظواهر. أي أن حالة الطلاق بين ظاهرات العالم المحسوس والعالم غير الملموس يجب أن تنتهي إلى غير رجعة. وبذلك يبدأ عهد علم جديد ذو رؤية جديدة تضع حدا لحالة القطيعة المفتعلة التي فرضتها ظروف خاصة للحضارة الغربية المعاصرة.

والرؤية العربية الإسلامية الأصيلة للعلم تنسجم كلّ الانسجام مع الرؤية الجديدة المنتظرة ولو على الأمد البعيد. فمن خصوصيات العلم العربي الإسلامي هو اهتمامه بظواهر عالم الحس من جهة، والعالم غير الملموس من جهة أخرى. كما أن طبيعة المعرفة العربية الإسلامية تجمع في رصيدها النقل والعقل. بهذه الرؤية للمعرفة الإنسانية يوضع حد لعملية البتر بين(الحسي وغير الحسي) التي لايزال يعرفها العلم الحديث.

اثني عشر: التراث العربي الإسلامي كأداة نقد للمعرفة المعاصرة

مما لاريب فيه أن عنوان هذا الجزء من الدراسة فيه الكثير من الإزعاج لمثقفينا اليوم. فالمتعارف عليه في العصر الحديث في الثقافة الاستشراقية على الخصوص هو قيام العلوم الحديثة الغربية بترسانة أدوات منهجيتها ومفاهيمها ونظرياتها بتحليل ونقد مضمون وشكل رصيد المعرفة الإسلامية العربية التراثية. أما أن يدعي الفكر التراثي العربي الإسلامي القدرة على النقد وتنظيم بيت ترسانة المعرفة الحديثة، كما يقولون، فتلك مسألة فيها الكثير من القلب للتقاليد. وبالتالي فيها تجاسر غير معهود على النيل من هيبة العلوم الحديثة. وبالنسبة لأصحاب الرؤية العلمية الوضعية Scientific Positivism فإن في مثل هذه العملية خلطا للأوراق: أي

استعمال معرفة تراثية (دينية ، حكمية ، تقليدية . .) قصد الحكم وربما القدح في أسس المعرفة العلمية الحديثة المتصفة بالمصداقية الصلبة المستندة على التحليل العقلاني الموضوعي للظواهر.

ولعل أهم قضية يمكن أن ينتقد فيها التراث العربي الإسلامي الأصيل ترسانة المعرفة الوضعية الحديثة هي تصور هذه الأخيرة للإنسان. فالكائن الإنساني طالما ينظر إليه ويعامل على أنه حيوان. إذ ان أصله ، وفقا للرؤية الداروينية ، كذلك. ومن ثم كثرت عند المختصين بالسلوك الفردي والجماعي الإنسانيين دراسات سلوكات العينات الحيوانية . فاتخذ علماء النفس السلوكيون من القردة والحمام والفئران والخرفان نموذجا قاعديا لبحوثهم ودراساتهم التي عمموا نتائجها وقوانينها حرفيا في الكثير من الحالات إلى دنيا سلوكات الإنسان أفرادا وجماعات[٤٧] .

أما نظرة التراث العربي الإسلامي الأصيل للإنسان فهي تختلف جذريا عن تصور العلم الوضعي الغربي الحديث . وليس من المبالغة القول بأن هناك قطيعة كاملة بين التصورين. فالقرآن . وهو المصدر الأول لتراث الأمة العربية الإسلامية ، يؤكد بأن الإنسان كائن من نوع خاص بين كل المخلوقات الأخرى . وهذا لا يعني انه لا يتشابه البتة على أي مستوى مع الحيوانات ـ مثلا ـ بل فهو يشترك معها في التأثر بحاجات الغرائز التي تتطلب السلوك المعين الذي يستجيب لها . ورغم أوجه الشبه القليلة أو الكثيرة فإن أوجه تميّز الإنسان وانفراده عن بقية الكائنات الأخرى هي التي تحفل الآيات القرآنية بالإشادة بها . الإنسان مزدوج الطبيعة في القرآن : طين وروح . وأن الجدلية الدائمة بين هذين العنصرين هي المميزة لكينونة الإنسان عن غيره من الكائنات «فإذا سويته (من طين) ونفخت فيه من روحي (المقدرة الرموزية) فقعوا له ساجدين»[٤٨] . فمصدر انفراد الإنسان يعود إلى تميز الإنسان بالرصيد الضخم من الرموز من جهة ، ومهاراته الهائلة على استعمالها من جهة أخرى . بتلك التركيبة الجدلية للطبيعة البشرية حدثت القطيعة ، في التصور القرآني ، بين عالم الإنسان وعالم بقية الدواب . ومن ثم فأيّ محاولة لتجاهل واقع القطيعة الفاصل بين الطرفين لايمكن إلا أن يؤدي إلى تشويه طبائع الأشياء . فتغليب ملامح تشابه الإنسان مع الحيوان على الملامح الكثيرة التي يتفرد بها هو التصور الذي تبنته العديد من تخصصات العلوم الحديثة المهتمة بفهم الإنسان ومجتمعه . فمن وجهة النظرة التراثية العربية الإسلامية ، فإن تلك العلوم قد ضلت السبيل في تنظيم أولويات الأمور. فقدمت المهم على الأهم : فترتيب البيت من أجل الظفر بفهم موثوق به لطبيعة الإنسان يبدأ من وجهة الرؤية القرآنية بالتركيز على أهم شيء يميز الكائن البشري عن غيره من المخلوقات . وأن ما يختص به الإنسان بطريقة قطعية عن بقية الكائنات الأخرى هو المستوى الضخم والرفيع النوعية من الرموز التي تشكل في نهاية المطاف ظاهرة مانسميه بالعقل . فالمقدرة العقلية هي بالتأكيد الفاصل الحاسم بين النوع الإنساني والنوع الحيواني «ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر. . »[٤٩] . «وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا . . »[٥٠] فتفوق الإنسان التفوق الكاسح على سواه يكمن بالتحديد في مواهبه العقلية التي حرمت منها أنواع الأجناس الأخرى من الكائنات . فالعقل هو الأساس في التعرف وفهم حقيقة الأشياء . هو الأداة في المنظور العربي الإسلامي لكسب رهان المعرفة بطبيعة الأشياء وتتمتع بالمرتبة الثانية من حيث مصداقيتها بعد المعرفة الإلهية المطلقة . ومن ثمّ ترددت مشتقات كلمة العقل في القرآن خاصة في صيغتها النقدية لمن لا يستعملون عقولهم «إن شر

الدواب عند الله الصم البكم الذين لا يعقلون»[٥١] . «صم بكم عمي فهم لايعقلون»[٥٢] أو في صيغتها الحافزة على تسخير الإنسان لطاقاته العقلية «كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون»[٥٣] «كذلك يحيي الله الموتى ويريكم آياته لعلكم تعقلون» .[٥٤] فمواهب العقل واستغلالها كما ينبغي تقرّب الإنسان وتتقدم به من ناحية إلى الدرجات العليا في المعرفة ومسئولية الخلافة على الأرض وعلاقته بالعالم السماوي . ومن ناحية أخرى فإن الاستنكاف من استعمال العقل يؤدي بالإنسان إلى الجهالة وإلى التردي إلى مصاف الدواب الصم البكم وبالتالي إلى ضياع مقاليد الخلافة من حوزته وتشويه علاقاته بالعالم العلوي . وهكذا يتضح من المنظور القرآني مدى التشويه الذي تنطوي عليه ابستيمولوجية ومنهجية العلوم الوضعية التي تدرس الإنسان كحيوان : أي كائن بلا عقل .

فبينما يشدد القرآن على مركزية العقل في تركيبة الإنسان ، ويعتبر تهميش دور العقل من طرف البشر مسألة جد خطيرة يذهب البعض من علماء السلوك الوضعيون إلى تجريد الإنسان من مقدراته الرموزية (العقل) فيدرسونه كمجرد حيوان كما أشرنا سابقاً . فالعناية بالهامشي عوضا عن اللب ، وبالجوانب الثانوية بدلاً عن الجوانب الأولية ، وبمحيط الشيء عوضاً عن مركزه تؤدي حتما على مستوى دراسة السلوك البشري إلى رصيد معرفي هزيل . وليس هناك من أمل في إصلاح الوضع بالنسبة لإنشاء معرفة تتمتع بمصداقية عالية في ميدان علمنة أطر التفسير والتنظير للسلوك الإنساني الفردي والجماعي ـ بدون إحداث تغيير جوهري في رؤية العلوم السلوكية الحديثة لطبيعة الإنسان ـ ذلك يقتضي تصورا جديدا يعطي طاقات الإنسان الرموزية الأولوية في فهم حركية سلوك الإنسان .

ومن منطق الصدارة التي يحتلها العقل في كينونة الإنسان تأتي دعوة القرآن الملحة لكي لايفرّط الإنسان ـ وبكل شرعية ـ من فرص التعامل مع عالم الرموز إذ تبعا لدرجة ونوعية تسخيره لذلك ينحط أو يعلو شأنه . فيوجه القرآن الإنسان إلى إعطاء الأسبقية ـ من عالم الرموز الهائل والمعقد ـ إلى العلم والمعرفة كنشاطين رموزيين يختص بهما الكائن البشري . فأول آية في القرآن لأول سورة منه يأتي فيها الخطاب الموجه للنبي (ممثل الإنسانية) بصيغة الأمر «اقرأ» الداعية بوجوب امتلاك الأدوات الرموزية الأساسية (القراءة والكتابة) (علم الإنسان بالقلم) لكسب رهان ناحية العلم . فحوالي ثمن آيات القرآن (٧٥٠ آية) تدعو إلى العلم وإلى دراسة الطبيعة والتأمل والتفكير في ملكوت هذا الكون المترامي الأطراف . فالعلماء في التصور الإسلامي هم بحق ورثة الأنبياء . فرسالة أصحاب الرسالات السماوية تتمثل في تبيان الأمور للناس وهدايتهم إلى ما فيه خيرهم وفقا لمعطيات وسنن هذا الكون . فمسئولية العلماء تتشابه كثيرا بهذا الشأن مع تلك التي أنيطت بعهدة الرسل . فالعلماء مطالبون بالتفقه في الإنسان وفي المجتمع وفي بقية ظواهر هذا الكون قصد فك ألغازه وتمكين الإنسان من الاسترشاد برصيدهم المعرفي والعلمي لإقامة حياة أفضل . ومن ثم فمسئولية العلماء ليست مسئولية مربوطة بزمن معين وإنما هي مسئولية أزلية لا تعترف بعوامل الزمن والمكان والعرق والدين . . إنها مسئولية مطلقة بالنسبة لهذا الكائن العاقل . إذ ان ألغاز هذا الكون لايكاد يكتشف منها البعض حتى تثير هذه الاكتشافات نفسها ألغازاً أخرى . فضخامة حجم الألغاز ونوعيتها واستمرارية تولدها وتشعباتها تفسر شرعية إعطاء القرآن الأهمية القصوى للعلم وأدوات اكتسابه الرموزية . فيصبح مدى المسك بزمام العلم هو الفاصل الحاسم بين الحضارات والمجتمعات والأفراد« قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون؟»[٥٥] .

إن هذه الصدارة التي يحظى بها العلم والمعرفة في الرؤية القرآنية نجد لها ما يشابهها في عقلية المجتمعات الغربية المعاصرة. فالنهضة العلمية بها على قدم وساق. فالبحث العلمي يكاد يشمل كل شيء بما فيه التافه والحقير. لم يعد هناك شيء مبتذل يترفع عن إدخاله مجال البحث العلمي كما هو الحال في المجتمعات النامية ومن بينها مجتمعات الوطن العربي. ومع ذلك فأوجه الاختلاف بين الرؤية الغربية المعاصرة للعلم والرؤية القرآنية له لا تزال قائمة. ولعل أهم محور يفترق فيه الطرفان هو المدلول الميتافيزيقي للعلم. ففي المنظور القرآني يعد العلم أهم الرموز الإنسانية جميعا من حيث مصداقية قدرته على ربط الإنسان العالم بالعالم الماورائي «إنما يخشى الله من عباده العلماء» (٥٦). فالعالم المسلم لايمكن أن يلغي الدلالات الميتافيزيقية من علمه. فأصل المواهب الرموزية التي تسمح له بالقيام بالنشاطات العلمية ذات مصدر ميتافيزيقي من الأساس كما رأيناه.. ونفخت فيه من روحي... » فاستعمال العلم ـ كأهم رمز. كرّم به الإنسان من الروح الإلهية ـ لاكتشاف خبايا الظواهر الكونية يحتّم الاعتراف بفضل المصدر الأول الذي هيأ الأمر للإنسان وحده لكسب أسباب العلم والتعلم. فخشية العالم من الله تشبه إلى حدّ كبير عودة قطرة الماء إلى البحر أو المحيط بعد أن انطلقت منه وصارت جزءاً من السحابة. فأصل العلم والمعرفة في الإسلام هو الله. وماالإنسان إلا واسطة (كالسحاب) لتجسيم البعض من ملامح العلم والمعرفة السماوية. فتكون تقوى الله والخشية منه من طرف العالم ضربا من الرجوع للأصل فضيلة.

أما العالم الغربي المعاصر فهو يعيش على العموم قطيعة شبه كاملة مع العالم الميتافيزيقي. فالموضوعية العلمية الحديثة تتطلب من بين ما تتطلب من العالم الإقصاء التام للتأثيرات الميتافيزيقية في أي شكل كانت من المعاصر ينتظر منه أن يدرس الأشياء بموضوعية ومنهجية محايدتين ويتحاشى كل مامن شأنه أن يبعده عن ذلك. فهو سحابة صيف في هذا العالم هائمة لا تعترف بأصلها لا في البحر ولا في المحيط وكل ماتدركه عن نفسها هي أنها سحابة تحركها الرياح في الفضاء.

فمسألة عزل العالم الموضوعي المعاصر عن أي علاقة بالعالم السماوي أصبحت عنصرا رئيسيا من أخلاقيات ethics العلم الحديث وهو توجه لا يخلو من بعض السلبيات:

١) استقلالية الإنسان المطلقة في تسخير العلم في خدمة مايريد. وآخر الإشكاليات لمثل ذلك التوجه تتمثل في الأخطار المحدقة بالجنس البشري التي يمكن أن تطرأ كنتيجة للبحوث العلمية في ميدان هندسة الوراثة Heridity engeneering.

٢) إنّ تطبيقات واستعمالات ما توصل إليه العلم في هذا القرن على الخصوص تشير إلى مدى خطورة انعكاسات موقف الإنسان المسلح بالعلم، والذي يعتبر نفسه مركز الكون. وبالتالي فهو صاحب الشرعية في أن يسخر علمه فيما يشاء. فتلوث المحيط وثغر طبقة الأوزون وانتشار الأشعة النووية شرقا وغربا كلها مؤشرات تذكر بأن الكون وحدة. وأن من مصلحة الإنسان تعزيز روابطه ببقية الكون، بمافيه ارتباطه بأخلاقيات عالم السماء. فرغم مركزية دوره في هذا العالم وفي هذا الكون فإنه لايجب أن ينسى أنه في النهاية جزء لا يتجزأ من الكل الأكبر.

٣) إن إعراض العالم المعاصر عن ربط الصلة بالعالم الميتافيزيقي يتناقض في العمق مع طبيعة عالم الرموز عند الإنسان والتي تعكس في طياتها لمسات ومدلولات ماورائية . فإذا كانت اللغة والصوت والفكر لها دلالات ميتافيزيقية كما بيّنا ذلك في الأقسام الأولى لهذه الدراسة فمن باب أولى وأحرى أن يكون للعلم - كأهم تلك الرموزجميعا - ظلاله الميتافيزيقية التي تلخصها الآية القرآنية أحسن تلخيص «إنما يخشى الله من عبادة العلماء» إن الملاحظة الميدانية لمواقف العلماء والأكاديميين في المؤسسات الغربية تؤكد مدى تفشي إما ظاهرة الإلحاد بينهم وإما موقف التنكر أن الجاف و إما محاولة النكران لأي علاقة يمكن أن تربط العالم بالعالم السماوي . وهي رؤى ومواقف تتضارب مع طبيعة الأشياء، كما يقول ابن خلدون، بالنسبة لعالم الرموز الذي يتميز به الكائن الإنساني العاقل . عالم الرموز الذي يبقى بطبيعته مشحونا دائما بالدلالات الميتافيزيقية كما بيّنا .

ثالث عشر: الرموز الثقافية ومسألة الحرية الإنسانية

إن الملاحظة الميدانية لكل من عالم الأجناس البشرية وعوالم بقية الدواب الأخرى تفيد من ناحية بأن سلوكات هذه الأخيرة تتأثر في العمق بالمؤثرات الغريزية وأن سلوكات الأجناس البشرية تتأثر في المقام الأول، من ناحية أخرى، بعامل الرموزالثقافية . فكانت حصيلة ذلك استمرارية التطابق الكامل في السلوك في كل نوع من أنواع الدواب عبر الأجيال المتلاحقة عبر الزمان والمكان . وأما بالنسبة لنوع الجنس البشري فهناك تنوع كبير في نمط السلوكات الرئيسية والحقيرة على السواء من حضارة إلى حضارة ومن مجتمع إلى مجتمع ومن جيل إلى جيل. إن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا المعاصرين متفقون على أن هذه الاختلافات في أنماط السلوك بين هذه التجمعات البشرية وداخلها تعود أساساً إلى تأثيرات عالم الرموز عندها من دين وتقاليد وأعراف وعلم ومعرفة . . .

وبعبارة أخرى فالكائن الإنساني يستمد من عالم الرموز حرية العمل وحرية الاختيار وحرية الاختلاف عن الآخر. ومن ثم فالسلوك البشري يتمتع بقدر ضخم من المرونة . أي أنه تحكمه حتمية مرنة لا حتمية متصلبة مثلما هو الشأن في عالم سلوك الحيوانات والدواب . وليس من العجيب من هذا المنطلق أن تفشل تنبؤات مختصي دراسات السلوك في الكثير من الحالات في تقييمها للتوقعات الحقيقية لسلوك الناس . إذ أن علماء النفس أو علماء الاجتماع طالما يبنون تلك التنبؤات المنتظرة حول السلوك الإنساني على أرضية حتمية صلبة ذات قوانين لا تعترف بمبادىء الحرية والإرادة والاختيار في معادلة المؤثرات على السلوك البشري(٥٧) .

ومن اللافت للنظر بهذا الصدد أن قيم الحرية والعدالة وغيرها من القيم التي نادى بها الإنسان على مدى تاريخه الطويل لم تلق أي اعتناء علمي يذكر من طرف معظم أصناف علماء السلوك الفردي والاجتماعي المحدثين. رغم مركزية تلك القيم في تحريك سلوك الفرد والجماعة في القديم والحديث ، فإن علماء النفس والاجتماع استنفروا من فهم جذورها ومدلولاتها العميقة في التأثير على السلوك الإنساني ، ومن ثم اعتبروها أشياء ميتافيزيقية يختص بدراستها الفلاسفة لا العلماء ! وهو مثال آخر للقطيعة الابستيمولوجية التي يشكو منها العالم الوضعي المعاصر في إحداث طلاق لارجعة بعده بين عالم المحسوس والعالم غير المحسوس مهما كانت طبيعة هذا الأخير.

وفي نظرنا فإنّ الجهل وحده بطبيعة عالم الرموز عند الإنسان هو الذي أدى بتبرم العلماء الوضعيين من سبر الرموز الثقافية كقيم المساواة والحرية . . لتحيزهم العقائدي الابستيمولوجي ضد الاهتمام ودراسة عالم الرموز عند بني البشر. وفي هذا التحيز ضربة قاسمة لتقدم مسيرة العلم في كشف وفهم أغوار الطبيعة البشرية . إذ كيف ينتظر أن نقيم أسسا ثابتة وشامخة لعلوم سلوك الفرد والجماعة والحال أن أكثر ما يميز الكائن العاقل ، وهو عالم الرموز ، عن بقية الكائنات لايزال يشكو من التهميش في الدراسات المعاصرة لعلم النفس وعلم الاجتماع . إن ما نحتاجه لرده الصدع هو الاعتراف بواقع عالم الرموز عند الإنسان ثم إدخال هذا العالم إلى مخابر البحث العلمي بالموضوعية والمنهجية المناسبتين لدراسة طبيعته . عندها فقط يمكن أن يتيسر لنا إدراك وفهم أصول قيم الحرية والمساواة والعدل . . التي ما فتىء الإنسان ينشدها منذ الماضي السحيق . وبعبارة أخرى فإننا نحتاج إلى علمنة آليات mecanisms هذه القيم التي يختص بها الإنسان عن غيره. وينبغي أن يصبح مفهوم علمنة الظواهر المدروسة يشمل الجوانب الميتافيزيقية أو شبه الميتافيزيقية لها . أي يجب على أخلاقيات Ethics الرؤية العلمية الجديدة أن تهتم بدراسة الوظائف والدلالات الظاهرة والباطنة لعالم الرموز. بتلك الرؤية فقط يجوز التحدث عن كسب رهان الموضوعية من طرف العلماء. أي عندما يفلح هؤلاء في التخلص من عقدة التحيّز فيصبح حب تطلعهم يوجههم إلى دراسة كل جوانب ومستويات الظواهر. والغوص بتلك الروح العلمية المتفتحة في أسرار عالم الرموز عند الإنسان هو السبيل إلى الظفر بما يمكن أن نطلق عليه «بالمعرفة التي ليس بعدها من معرفة» بخصوص التعمق في أعماق أعماق الإنسان . إذ بعالم الرموز يتميّز الإنسان كما أكدنا مراراً . فالكشف عن خباياها والتعرف على دلالاتها هما المصدران اللذان يكوّنان أسمى رصيد معرفي عن طبيعة الإنسان. هذا الرصيد الذي لايقتصر على جوانب المعرفة لعالم الإنسان المحسوس بل يتعداها ليشمل المستويات الميتافيزيقية لوجود الإنسان.

فتمتع الإنسان دون سواه بما تسميه بالحرية والإرادة والقدرة على الاختيار . . كلّها ميزات تربط الكائن البشري بعالم الميتافيزيقيا. فالإله في معظم الديانات يختص بتلك الخصال . ومن ثم فالإنسان هو الوحيد الذي يشترك بصورة نسبية مع الإله في تلك الخصال . والتراث القرآني يشير بالبنان إلى الرباط الميتافيزيقي الذي هو مصدر الحرية والإرادة والمقدرة على الاختيار . . عند الإنسان . فكل ذلك يرجع إلى « . . . ونفخت فيه من روحي . . » فأعطي الإنسان نصيبا محدوداً من الحرية والإرادة الكبيرين. فاجتمعت بذلك الظروف في نظر القرآن عند هذا الكائن العاقل لكي يكون المترشح الوحيد من طرف الله لإسناد الخلافة إليه «إن عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً»(٥٨) .

وهكذا فلا عالم الحيوانات ولا عالم الدواب الأخرى ولا عالم مصنوعات الإنسان ذات الذكاء الاصطناعي يتمتع بكمّ وكيف طبيعة عالم الرموز التي يملكها الإنسان . ومنه فضرب من الخيال التحدث عن معاني الحرية والمساواة والعدل بنفس المستوى الذي طرحت عليه من طرف الجنس البشري على مر العصور . فالعامل الحاسم والفاصل هنا هو عالم الرموز وبهذا الأخير تأتي حتمية ربط كينونة الإنسان بالعالم الميتافيزيقي. إذ بدونها يظل تشخيصنا للإنسان وعلاقاته بما حوله هنا على الأرض وبما فوق السماء تشخيصا منقوصا على المستوى العلمي والعملي.

وخير مثال يشخص ذلك هي الأنظمة السياسية في أوربا الشرقية . فما شهده النصف الثاني من عام ١٩٨٩ في المجتمعات الاشتراكية لأوربا الشرقية من تغييرات في الأنظمة السياسية مؤشر واضح على مدى أهمية عمق الطبيعة الرمزية للإنسان . فالمناداة بديمقراطية الحكم بين الفئات المختلفة لهذه الشعوب كانت تعني إنهاء حالة الحصار والكبت للحرية كرمز وقيمة متجذرة في التركيبة البشرية . فممارسات هذه الأنظمة تتناقض مع مبدأ أن الإنسان كائن رموزي في الأساس . أي أنه كائن لا يقبل سحق مهاراته وإمكانياته الرموزية طال الزمن أو قصر فحرية الكلمة وحرية الفكر تتمتع بمدلولات قدسية عند الإنسان كما رأينا . إن الرموز كما أشرنا هي مصدر التنوع والاختلاف بين الأفراد والجماعات البشرية . فقيام الأنظمة السياسية الاشتراكية المعاصرة بمنع حرية الإضراب في المعامل والتنقل خارج الوطن وتكوين الأحزاب وحرية الكلمة الناقدة والفكر المعارض أو المحتج . . كلها ممارسات عملية تتعارض مع المؤهلات التي يتحلى ويتميز بها الإنسان عن عالم الدواب وعالم الآلات ذات الذكاء الاصطناعي . فإقصاء الإنسان من ممارسات حريته تؤول به في النهاية إلى تشابه كبير مع عالمي الدواب والآلات . وهنا يتضح بالتحديد الأساس الأيديولوجي، لا الأساس العلمي، لمقولة المادية التاريخية التي تتبناها النظم الشيوعية والاشتراكية في فهمها للإنسان. فهذه النظم تعتقد أن الإنسان هو في المقام الأول كائن مادي اقتصادي بالطبع [٥٩]. وأن ما عدا ذلك من الطبيعة البشرية فهو إما ثانوي من حيث الأهمية أو باطل من الأساس . وهذا التصور المادي للكائن الإنساني أدى إلى تهميش أو الإلغاء الكامل لدور عالم الرموز في التأثير في تشكيل السلوك البشري عند المفكرين الماركسيين الماديين المتصلبين . وهي رؤية تقلب الأمور رأسا على عقب بالنسبة لمقولتنا الرئيسية في هذه الدراسة . الكائن البشري عندنا هو كائن رموزي بالطبع أي أن دور ماسميناه بعالم الرموز من حيث فهم الإنسان والتأثير على سلوكه دور رئيسي يتمتع بثقل لايضاهيه في النهاية أي عنصر آخر يشارك في التركيبة البشرية . وهذا ما يفسر في رأينا منطق السلوكات الفردية والأحداث الجماعية التي أثبتت قدرتها على تحدي المعطيات المادية القاهرة . فإلقاء العديد من قادة العالم الثالث في السجون في العصر الحديث لم يمنعهم من الكفاح والصمود أمام القوى المادية العاتية والضخمة للمستعمر. وليس هناك من تفسير علمي لفوزهم في النهاية ـ رغم محدودية إمكانياتهم المادية ـ على المحتل أو المستعمر سوى تدرعهم بالسلاح المعنوي أو بسلاح عالم الرموز وفقا لاصطلاحنا في هذا البحث . وما الانتفاضات الشعبية ضد الطغاة في القديم والحديث إلا تصديق لمدى أهمية الذخيرة التي يمكن أن يمد بها عالم الرموز الجنس البشري بحيث تصبح طاقات هذا الأخير تحديا لأضخم قوة عسكرية يمكن أن يملكها الطاغية أو المستعمر [٦٠] فقوة الرموز أو القوة المعنوية هي قوة هائلة لايكاد يقف أمام جبروتها أي شيء مادي مهما كانت طبيعته القاهرة فعنفوان هذه الطاقة التي يستلهمها الإنسان من عالم الرموز تستمد قوتها من عالم السماء لامن العالم المحسوس للإنسان . ومن هنا يأتي المدلول الميتافيزيقي لقيم الحرية والعدالة والمساواة . . كرموز قادرة على شحن الأفراد والجماعات بطاقات ماردة جبارة تشبه إلى حدّ القوة الإلهية الضاربة التي لا يستطيع أن يعترض سبيلها معترض . وهذا مايوحي به بيت الشاعر العربي المعروف أبي القاسم الشابي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القدر

فمصدر إرادة الشعب، كما بيّنا ، هو عالم الرموز: الدفاع عن الحرية، عن مبدأ المساواة والعدل والاستقلال واحترام الذات . . عندما يجمع الناس أمرهم على ذلك يصبح فعلهم كفعل القدر لامردّ له . وهذا ما يفسر لجوء الناس إلى الحديث عن المعجزات في بعض الأحداث الفردية أو الجماعية التي تدخل سجل تاريخ الأفراد والمجتمعات رغم عدم توفر المعطيات المادية لذلك . فتسرع الأحداث الأخيرة في المجتمع الروماني يعتبر ضربا من المعجزات . فنظام الرئيس السابق نيكولاي تشاسيسكو كان نظاما ديكتاتوريا لمدة ربع قرن أحكم سلطته على الجيش العام وعلى شرطة الأمن «سيكوريتات» وعلى الحزب الشيوعي الحاكم . . ولكن ما أن اشتعل لهيب الثورة الشعبية في مدينة شيميشوارا حتى امتد هذا اللهيب بسرعة إلى العاصمة بوخارست . وحاول تشاسيسكو إطفاء اللهيب بخطاب ألقاه بالساحة الكبرى بالعاصمة في ٢٢ديسمبر ١٩٨٩ . ولكن انتشار الجيش والشرطة السرية لإيقاف الثورة الشعبية الصاخبة بالقيام بالمجازر وبعمليات التعذيب فشل في إخماد الثورة . فأجبر الجيش للتحالف مع الشعب الغاضب الذي تحركه قيم الحرية والعدالة والمساواة وكسب الشعور والممارسة لاحترام ذات كل روماني . . وكانت نهاية تشاسيسكو وزوجته الإعدام يوم ٢٥ديسمبر ١٩٨٩ . وهكذا انتهى عهد كامل بتلك السرعة التي لا تكاد تصدق . فقوة الشعب المسلحة بذخيرة عالم الرموز: الديمقراطية ، الحرية، العدل ، المساواة . . أصبحت قوة ماردة جبارة تفوق بكثير القوة المادية التي تسلح به تشاسيسكو وشرطة أمنه وجيشه . أصبحت قوة شبه إلهية لا تبقي ولاتذر.

رابع عشر: المدلولات الحقيقية للغزو الثقافي من منظور عالم الرموز

إن القول المشهور بأن غزو الثقافات للشعوب أخطر من غزو العساكر «قول ذو مصداقية عالية . وكذلك الشأن بالنسبة للندوات والبحوث والمؤلفات المعاصرة حول أخطار ما يسمّى بالامبريالية الثقافية التي تفرضها خاصة الثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية على الكثير من مجتمعات العالم المعاصرة وفي طليعتها مجتمعات الوطن العربي وبقية بلدان العالم الثالث.

وعلى الرغم من صحة تلك المقولة إلا أنها طالما تبدو أو تتهم بأنها مقولة ذات ظلال أيديولوجية وذلك لفقدانها في أغلب الحالات إلى تصور ابستيمولوجي ومنهجي يخلصانها من الضبابية التي طالما تحجب على كل من ضحايا الغزو الثقافي وأصحاب الثقافة الغازية أنفسهم الوجه الحقيقي للغزو الثقافي وذلك حتى إذا كانت نية الطرفين حسنة . إذ انه حسب مطالعاتنا لما كتب في موضوع الغزو الثقافي حديثا ولما سمعناه في المناقشات والتحليلات بهذا الصدد فإن التراث المعرفي المجمع بخصوص قضية الغزو الثقافي يخلو أساسا من بعض عناصر إطار التحليل لعالم الرموز كما هو مطروح في هذه الدراسة .

فالغزو الثقافي كما تقع معالجته من طرف العلماء والمفكرين المحدثين يقتصر عندهم على العموم على التحليل الوصفي لأدوات الغزو الثقافي والمتمثلة في هيمنة اللغة والفكر والقيم . . للثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية على فئات وقطاعات متعددة في كثير من مجتمعات العالم اليوم.

فعلى مستوى أول هناك نقص في الدقة في طرح مسألة الغزو الثقافي كما توحي بذلك عبارات«الاستيلاب الثقافي» و«الغزو الثقافي الصهيوني» و«الامبريالية الاستعمارية الثقافية»[٦١] . . . فكل هذه التسميات المختلفة تقتصر فقط على تسجيل وجود ظاهرة تفشي انتشار رموز ثقافة«الآخر» . والتحليل والفهم العلميان لأخطار

ظاهرة الغزو الثقافي يتطلبان طرحا يحدد ويحصر بأكثر مايمكن من الدقة الأسس الرئيسية للظاهرة المدروسة. فاستعمالنا لعبارة «عالم الرموز» عند الإنسان تندرج في رأينا في محاولة علمنه الفضاء الرموزي عند الإنسان. ويتمثل ذلك في إبراز:

١) ان الإنسان يمتاز عن غيره من الكائنات الأخرى بعالم رموز ضخم وبقدرة فائقة في استعماله لتلك الإمكانيات والطاقات الرموزية. وهذا ماجعلنا نطلق عليه بأنه كائن رموزي أو ثقافي بالطبع أولا وقبل كل شيء.

٢) إن مسألة ضخامة حجم الرموز عند الإنسان ليست قضية شكلية أو كمية فحسب وإنما هي أيضا نوعية أو كيفيّة. إنها عمق جوهر الإنسان ذاته. إنها روح هـذا الكائن العاقل. فعليها يتوقف إذن فك ألغاز طبيعة الإنسان. وبدون إعطائها الأولوية والمركزية في دراساتنا العلمية للإنسان لا يمكن لجهود علماء النفس والاجتماع أن تتقدم في إرساء رصيد معرفي يتصف بالمصداقية العلمية المطلوبة لفهم السلوك الفردي والجماعي للإنسان.

فمقولة «الغزو الثقافي للأفراد والجماعات هو أخطر أصناف الغزو جميعاً» يصبح لها إذن مدلول أكثر دقة وتعمقا في طبيعة الأشياء بالنسبة لظاهرة الغزو الثقافي التي تحدث بين الشعوب. إذ ان هناك فرقا في تقييم انعكاسات هذه الظاهرة على الأفراد والجماعات بين من يعتبر من جهة أن عالم الرموز يمثل مركز الثقل في تركية الإنسان وبين من يهمش دور عالم الرموز في فهم الإنسان من جهة أخرى. فالغزو الثقافي عند الأول سوف ينظر إليه على أنه أخطر مايمكن أن يتعرض له الإنسان ككائن ذي خصوصية ثقافية. فالأمر يبعث على الفزع المفرط عند هذا الفريق لأن الغزو الثقافي يعني المس بأهم شيء يميز به الإنسان وأعمق شيء في كينونته. فانتشار لغة وفكر وقيم . . أجنبية في مجتمع ما على حساب لغة، وفكر وقيم . . المجتمع نفسه تمثل عملية غزو للعقول أو للروح بمعناها القرآني كما سبقت الإشارة إليها في آية «. . . فإذا نفخت فيه من روحي. . .».

أما بالنسبة للفريق الثاني فلا حاجة للانزعاج من كيد آثار الغزو الثقافي فالأولى عنده أن يجمع الناس أمرهم ويقفوا بالمرصاد لأخطار الغزو الاقتصادي ومايصحبه من استغلال لموارد البلاد التي تسقط ضحية السيطرة الأجنبية على حركية اقتصادها[٦٢].

وعلى مستوى ثان فالمهتمون بمسألة الغزو الثقافي من المفكرين والأكاديميين لايكاد يجد المرء في بحوثهم وتحاليلهم أي إشارة إلى ما أطلقنا عليه هنا بالجوانب الميتافيزيقية للرموز الثقافية عند الإنسان. فاللغة، كمثال، ليست أداة تبادل التخاطب مع «الآخر» فقط في هذا العالم الحسّي المحكوم بقيود الزمان والمكان. ففي الديانات التي عرفتها البشرية عبر تاريخها الطويل استعمل الإنسان اللغة في تضرعاته وابتهالاته إلى الإله. فاللغة هي أحد الرموز الرئيسية التي يلوذ إليها الكائن الإنساني للاتصال بالعالم السرمدي. وبواسطة اللغة المكتوبة على الخصوص استطاع الإنسان أن يصون فكره من التلاشي والاندثار رغم غوائل الزمان والمكان. فاللغة تمكن فكر الإنسان من حظوة كسب رهان نوع من الأزلية. وهكذا يشترك مع الإله في اكتساب شيء من صفة الخلود التي ينفرد بها الإله في معناها المطلق. فمن وجهة النظر العلمية الوضعية positivist الحديثة

يدخل الإنسان بمساعدة مهاراته اللغوية عالم الميتافيزيقيا التي لا تعترف بوجوده تلك الرؤية الوضعية.

واللمسات الماورائية لاتكاد تخلو منها الرموز الثقافية الإنسانية الرئيسية. فالدين كرموز وشعائر تتجلى فيه بوضوح الملامح الميتافيزيقية. وأمّاما نسميه بالقيم الثقافية كالحرية والصدق والعدل والمساواة... فهي رموز ثقافية حبلى بالدلالات الميتافيزيقية خاصة عندما نحاول تشخيص مدى تأثيرها على سلوك الفرد والجماعة في ظروف تداس فيها قداسة تلك القيم. فالتاريخ يشهد بأن التحولات والثورات الكبرى التي عرفتها المجتمعات والحضارات البشرية طالما كانت حصيلة للتأثير الجارف للقيم الذي لايكاد يوقف زحفه مكر أشد الطغاة. فالثورتان الفرنسية في ١٧٨٩.. والثورة الرومانية في عام ١٩٨٩ مثالان على مدى قوة الطاقة الجبارة الماردة التي تختزنها القيم كرموز دافعة ومحركة للسلوك الإنساني. فانهزام القوة العسكرية والمادية للطغاة والمستعمرين أمام صمود هؤلاء الذين التفوا حول بعضهم البعض للدفاع عن قيم الديمقراطية والمساواة والحرية.. يؤكد بأن القيم تتمتع بنوع من الذخيرة الرموزية «المعنوية» التي تضفي عليها شبه صفات القوة الإلهية الضاربة التي لايستطيع إبطال عملها أحد.

فمن هذا المنطلق تتجلى اللمسات الميتافيزيقية لعالم القيم كرموز مؤثرة وحاسمة في توجيه السلوك الإنساني عند الفرد وعند الجماعة على السواء. وهذا في نظرنا ما تشكو منه أدبيات القيم الثقافية لعلماء الانثروبولوجيا والاجتماع المعاصرين فهم طالما ركزوا اهتماماتهم على وصف القيم كرموز ثقافية تهدف أساسا إلى المحافظة على استقرار النظام الاجتماعي social order للمجتمع.[٦٣] وحتى عند دراسة القيم الثقافية كعامل للتغيير الاجتماعي في المجتمعات فلايكاد المرء يجد في أدبيات العلوم الاجتماعية الحديثة تعمقا علميا يطرح الجوانب الميتافيزيقية للقيم كرموز ثقافية[٦٤]. والتي بدون طرحها يصعب - في رأينا - استعمالها استعمالا موضوعيا كمفاهيم وكمصطلحات علوم اجتماعية تساعد على تحسين مصداقية تفسيرات وتنبؤات علوم الإنسان والمجتمع. والتأثيرات الثقافية التي تتعرض لها الأفراد والجماعات والشعوب يمكن تصنيفها تصنيفا مبسطا إلى ثلاثة أنواع:

(١) الانصهار الكامل في رموز ثقافة الغير.

(٢) التأثر المتوسط برموز ثقافة الآخر.

(٣) التأثر الخفيف برموز ثقافة الآخر.

فليس من المبالغة في شيء القول اليوم بأن رموز الحضارة والثقافة الغربية المعاصرة هي الوحيدة التي لايكاد يستثنى من تأثيرها الخفيف أي مجتمع من المجتمعات. والسبب في ذلك يرجع إلى سلسلة من الهيمنات التي مارستها وتمارسها الحضارة الغربية ابتداء بحملتها الاستعمارية الواسعة النطاق ومروراً بثورتهاالصناعية ثمّ إنجازاتها العلمية في كل الميادين في العصر الحديث وتصديرها لإنتاجها الصناعي إلى كل البقاع في القارات الخمس. وممّا ساعد بالتأكيد على انتشار رموز الثقافة الغربية أكثر من غيرها هو انتشار معرفة اللغتين الإنجليزيةوالفرنسية وثقافتهما بين أهل المجتمعات المستقبلة لصناعة المجتمعات الأكثر تقدما. وهذا ما يفسر في نظرنا إلى حدّ كبير شبه الغياب الكامل لأي تأثير جدير بالذكر بالنسبة لرموز الثقافة اليابانية في البلدان المستوردة للبضاعة اليابانية وذلك على الرغم من ضخامة حجم الصادرات اليابانية لكل أصناف العربات والسيارات والإلكترونيات ذات الجودة المعروفة، فرموز الثقافة اليابانية لا ينتظر منها أن تكسب رهان الانتشار

هو الحال بالنسبة لرموز الثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية طالما أنها لم تعمل على نشر تعليم لغتها وثقافتها بين الشعوب.

أما التأثر المتوسط برموز ثقافة الآخر فهو الصنف الأكثر انتشارا في العصر الحديث بالمجتمعات . فكنتيجة للتجربة الاستعمارية التي عرفها العالم الثالث في القرن الماضي والنصف الأول من هذا القرن على الخصوص انتشرت لغات المستعمرين «الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والأسبانية والبرتغالية. . .) وثقافتهم بين العديد من فئات تلك الشعوب المختلة . فظهر بين تلك الفئات التي تأثرت بثقافة المستعمر صنفان من الازدواجيات اللغوية والثقافية (٦٥).

(أ) الازدواجية اللغوية الثقافية المتزنة ، وهي التي يتساوى فيها طرفا الازدواجية من حيث قدرة الفرد على الاستعمال بالتساوي اللغة الوطنية ولغة المستعمر من جهة ، والتمكن من معرفة الثقافة الوطنية وثقافة المستعمر بالتساوي أيضا من جهة أخرى . والدراسات تؤكد في هذه المجال أن ظاهرة الازدواجية اللغوية الثقافية المتزنة ظاهرة نادرة جدا بين الأفراد والمجموعات البشرية (٦٦). ولعل أقرب ما يمثل هذا الصنف من المجتمع التونسي المعاصر هم خريجو ما يسمى بالمدرسة الصادقية في فترة ماقبل الاستقلال على الخصوص . فازدواجيتهم اللغوية والثقافية التي يغلب عليها الاتزان هي ازدواجية عربية فرنسية لغة وثقافة.

(ب) الازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة : وهي تلك الازدواجية التي يتفوق فيها تكوين الشخص في لغة وثقافتها على لغة أخرى وثقافتها . ويأخذ هذا الصنف من الازدواجية شكلين في مجتمعات العالم الثالث وغيرها من المجتمعات المعاصرة:

(١) أن يكون التفوق في الازدواجية لصالح اللغة والثقافة الوطنيتين . أو

(٢) أن يكون التفوق في الازدواجية لصالح اللغة والثقافة الأجنبيتين . ويمثل هذين الفرعين من الازدواجية غير المتزنة من المجتمع التونسي المعاصر البعض من خريجي جامع الزيتونة من جهة وخريجو ما يسمى بمدارس البعثات الفرنسية Mission من جهة أخرى . فالزيتونيون الذين ينطبق عليهم الصنف (١) من الازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة هم على العموم هؤلاء الذين تلقوا تعليمهم الابتدائي عادة في المدارس المزدوجة اللغة والثقافة (عربية ـ فرنسية) ثم التحقوا في دراستهم الثانوية أو العالية بالتعليم الزيتوني . وهكذا يتضح سبب تفوق تكوينكم في اللغة العربية وثقافتها على نظيره في اللغة الفرنسية وثقافتها.

وأما تكوين خريجي مدارس البعثات الفرنسية فتتفوق فيه اللغة الفرنسية وثقافتها تفوقا كبيرا على تكوين هؤلاء التونسيين في اللغة والثقافة العربية (٦٧). فالازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة هي إذن الأكثر انتشارا في المجتمع التونسي المعاصر قبل الاستقلال وبعده . ولا ينفرد بذلك المجتمع التونسي وحدة . بل إن ظاهرة الازدواجية الثقافية غير المتزنة هي الأكثر شيوعاً بين أفراد المجتمعات في القديم والحديث . فالمجتمع الكندي الحديث يعترف رسميا باللغتين الإنجليزية والفرنسية وثقافتها . ولكن ذلك لايعني بأي حال من الأحوال أن الكندي العادي هو شخص ذو ازدواجية لغوية وثقافية متزنة . بل إن الأكثر دقة هو القول بأن أغلبية مواطني المجتمع الكندي اليوم ينتسبون إلى صنف الازدواجية الثقافية واللغوية غير المتزنة . ولا يختلف الأمر في الأساس في المجتمع السويسري والمجتمع الهندي والمجتمع الروماني وغيرها من المجتمعات المعاصرة في الشرق

والغرب. وتتفق هذه الملاحظات حول التواجد الأكثر لظاهرة الازدواجية اللغوية والثقافية غير المتزنة في المجتمعات الإنسانية مع إشارتنا السابقة الذكر والمتمثلة في أن الازدواجية اللغوية والثقافية المتزنة ظاهرة نادرة. وليس هناك ما يدل رغم تقارب الشعوب وتكاثف تفاعلاتها في العصر الحديث أن هذا النوع من الازدواجية اللغوية والثقافية سوف يصبح هو السائد في المجتمعات البشرية المستقبلية.

فمن مناقشة ظاهرة الازدواجية اللغوية والثقافية بصنفيها وفرعيها يتبين ان مساهمتها في عملية ما أطلقنا عليه بالغزو والثقافي أو الانصهار الثقافي تختلف من صنف إلى آخر ومن فرع إلى فرع. فالفرع (٢) من صنف الازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة (ب) المشار إليه أعلاه هو بالتأكيد الأكثر ترشحا لخلق الظروف المهيئة لبروز معالم الغزو الثقافي في صورته الأكثر خطراً على الأفراد والجماعات.

فتفوق تكوين هؤلاء في اللغة والثقافة الأجنبيتين يقترن بما يطلق عليه الباحثون اليوم بظاهرتي «الاستيلاب الثقافي» أو «الاغتراب الثقافي» L'alienation Culturelle.[٦٨] وحدوث ذلك ليس بالغريب من وجهة نظر مقولتنا بالنسبة لمركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان. فرموز اللغة والفكر والثقافة الأجنبية هي المسيطرة على عالم رموز الإنسان «المغترب» ثقافيا. فهو يسكن ويحيا في المجتمع الذي ولد فيه ولكنه يتكلم ويفكر ويتثقف بلغة وفكر وثقافة «الآخر». يتواجد هو بجسمه في مجتمعه وفي حيه ولكن عقله وروحه يتواجدان مع «الآخر». فهو مثال للقطيعة بين الجسد والروح وما يصاحب ذلك من تمزق جارح للذات «المغتربة». إن مسلسل «الاغتراب الثقافي» للإنسان الذي تغلب على تكوينه اللغة والثقافة الأجنبيتان لا يمكن أن تكون له نهاية بدون القرب والتجذر في اللغة الوطنية وثقافتها. إذ ان عالم الرموز له الصدارة كما بينا في كينونة الإنسان. ولا ينتظر أن يزحزح شبح «الاغتراب الثقافي» إلا تجذر في عالم رموز اللغة والفكر والثقافة الذي ينتمي إليه الإنسان «المغترب». وهي عملية تحول انتساب ثقافي ليست باليسيرة وطالما تكون أرضية النجاح فيها أرضية هشة. فالعلوم الاجتماعية الحديثة تجمع على أن تغيير الجانب الثقافي في تركيبة الإنسان والمجتمع هي عملية بطيئة وصعبة. ومن هنا جاء المفهوم السوسيولوجي المشهور: الهوة الثقافية Cultural lag لعالم الاجتماع الأمريكي أجبرن ogburn.[٦٩] فبطء وصعوبة عملية التغيير في عالم الرموز عند الإنسان ترجع إلى طبيعة مكانة الرموز في تركيبة الإنسان. فكينونة الإنسان تتلخص، كما أشرنا مرارًا، في عالم رموزه. إذ هو أولا وقبل كل شيء كائن ثقافي (رموزي) بالطبع. فالرموز الثقافية تمثل عمق الإنسان ذاته. فتبديلها أو محاولة تغييرها تعني مس أعمق عنصر في الطينة البشرية. فعالم الرموز عند الإنسان لايبدو أنه عالم يتصف بالسطحية والشكلية، بل هو عالم متى تجذرت عناصره في التركيبة الإنسانية تصبح محاولة زحزحتها من أعماق كينونة الإنسان معضلة قد لا تفلح في حسمها حتى أحدث الخبرات التي تكسبها اليوم مختلف اختصاصات علوم الإنسان والمجتمع. فصعوبة تغيير قيم وعقائد ومواقف وعقليات... الناس بعد تقدم السن بهم على الخصوص توحي وكأن هناك قوى غيبية تعارض عملية التغيير في ذلك الصنف من عالم رموز الإنسان.

وليس من المجازفة في شيء من وجهة نظر إحصائية القول في هذا الصدد بأنّ ظاهرة «الاغتراب الثقافي» ذات انتشار أوسع بالمجتمعات النامية في العصر الحديث. ويرجع ذلك إلى سببين رئيسيين:

(١) فترة الاحتلال الاستعماري.

(٢) استمرار حضور جاذبية الرموز الثقافية الغربية لدى فئات مختلفة لشعوب العالم الثالث على الخصوص.

فمجتمعات دول الجنوب عرفت كما هو معهود التسرب الاستعماري الغربي الكاسح لفترات بلغ بعضها عدة قرون. فتعرضت القارة السوداء على سبيل المثال إلى الهجوم الاستعماري لجُل الحملات الاستعمارية الغربية التي عرفها التاريخ في القرون القليلة الماضية. فكان الاستعمار البرتغالي في انغولا والاستعمار الإيطالي بليبيا والاستعمار الاسباني لما يُسمى اليوم بمنطقة الصحراء الغربية والاستعمار الهولندي لجنوب افريقيا والاستعمار البريطاني والفرنسي لما تبقى من القارة تقريبا ولم تقتصر تلك الغزوات الاستعمارية على المكاسب الاقتصادية والاستراتيجية العسكرية لكل مستعمر بل شمل الاحتلال الاستعماري نشر لغة المستعمر وثقافته من ناحية وتقليص دور اللغة والثقافة الوطنيتين من ناحية ثانية وهناك اتفاق شبه كامل بين الباحثين بأن الاستعمار الفرنسي كان يركز أكثر من نظيره البريطاني على أهمية جانب الاستعمار الثقافي في عملية الاكتساح الاستعماري للشعوب(٧٠). وبعبارة أخرى فإن المستعمر الفرنسي عمل بأكثر جدية في هجومه على عالم رموز المجتمعات المحتلة. فحاول في الجزائر مثلا إحلال اللغة الفرنسية وثقافتها محل اللغة العربية وثقافتها بدرجة مكثفة كادت تهدد تلك المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية تهديداً يصعب بعده أيّ تدخل يمكن أن يضمن العلاج لتصدع الشخصية الجزائرية.

إنّ رهان الاحتلال الفرنسي على الجانب الثقافي يُفصح بلا أدنى الشك برؤيته الواضحة بخصوص مركزية عالم الرموز في دنيا الإنسان. فاحتلال لغة وفكر وثقافة المجموعات البشرية هو أفضل ضماناً لكسب تبعيتها وبالتالي استمرارية ولائها. فغزو عالم رموز الشعوب والقضاء على رموزها الثقافية الذاتية هو خير سبيل لتخليد ارتباطها بالغازي عبر الزمن ودون أي تقيّد بحضور المستعمر ماديا كقوة عسكرية أو إداريا في الوطن (أي المكان) وذلك يعني في النهاية أن تبديل رموز الإنسان ذي الخصوصية الثقافية المعينة برموز الإنسان (الآخر) ذي الخصوصية الثقافية المعيّنة أيضا تُضفي على تأثير هذه الأخيرة بالنسبة للإنسان المغزو (رمزيا) دِلالا ت شبه ميتافيزيقية. إذ انها من ناحية تأثيراتها لم تعد تتطلب الحضور المادي لصاحب الرموز الغازية. فوجوده يُصبح من نوع الوجود الغيبي (الميتافيزيقي) ومن ناحية ثانية، فاستمرار تبني تلك الرموز في عمق الشخصية الجماعية يُؤمّنُ لتأثيراتها على هذه الأخيرة الأزلية والخلود.

إن استمرار حضور تأثير رموز الثقافة الغربية في مجتمعات العالم الثالث لفترة ما بعد الاستقلال يمكن اختصار أسبابها في ثلاثة عوامل رئيسية:

(١) استمرار تأثير الأجيال التي تلقت ثقافتها في المرحلة الاستعمارية على مجرى الأحداث، وأخذ القرارات الحساسة في مجتمعاتها.

(٢) انتشار الرموز الثقافية الغربية عن طريق الاستيراد المكثف للبضاعة الغربية.

(٣) جاذبية المشروع الغربي للحداثة.

فبالنسبة لتأثير العامل الأول على الخريطة الثقافية للمجتمعات النامية المستقلة فدور رعيل ثقافة الفترة الاستعمارية لا يزال دوراً حساسا. فالقيادات السياسية في الكثير من هذه الدول قيادة ذات تكوين ثقافي

يرجع عموما إلى العهد الاستعماري. وكذلك الشأن بالنسبة للنخب المتعلمة والمثقفة في هذه المجتمعات. وكما رأينا فنَفَس الاستعمار الثقافي أطول بكثير من كل الملامح الاستعمارية الأخرى مثل الاحتلال العسكري والاقتصادي والإداري.. إذ ان استعمار عالم الرموز الثقافية للإنسان لا يضاهيه أيّ نوع من الاستعمار من حيث مدى درجة قدرته على الثبوت والاستمرار قد لا تعرف نهاية كما بيّنا. فقد رحلت القوى العسكرية ورجعت الثروات الاقتصادية إلى ملك أهلها وأصبح تسيير الهياكل الإدارية بأيدي الفئات الوطنية.. ولكن حضور الرموز الثقافية للمستعمر القديم لم يعرف الرحيل الكامل في أي مجتمع نامي غادرته عساكر المستعمر منذ الحرب العالمية الثانية. وحتى في المجتمعات النامية التي أخذ فيها القرار السياسي لصالح توطين اللغة والثقافة الوطنيتين فإن مقاومة بعض الفئات المتعاطفة مع بقاء لغة وثقافة (الآخر) لعملية التوطين الثقافي مازالت قائمة على قدم وساق. فبروز ظاهرة (الفرنكوفونيين) منذ أحداث نوفمبر ١٩٨٨ بالجزائر مثال (حيّ) على ذلك[٧١].. أما سطوة (الفرنكوفونيين) بتونس المستقلة فهي لاتزال مستمرة إلى يومنا هذا على كل المستويات.

فأصحاب القرار السياسي في العهد البورقيبي كانوا لا يخفون ولاءهم للغة والثقافة الفرنسية. وليس هناك تغيير ملموس بالنسبة لانتماء تونس الفرنكوفوني منذ تولي الرئيس بن علي قيادة النخبة التونسية الحاكمة. (فالفرنكوفونيون) مستمرون في المقاومة على العديد من الجبهات في الإدارة، في التعليم الثانوي والعالي، في المؤسسات، في لافتات لغة الشارع[٧٢].

فمن وجهة النظر العلمية تعتبر مقاومة «الفرنكوفونيين» هنا في شمال افريقيا أو مقاومة «الانجلوفونيين» في بعض المجتمعات الافريقية التي استعمرتها بريطانيا ظاهرة تتماشى مع طبيعة الأشياء كما يقول ابن خلدون. فلغة وفكر وثقافة هؤلاء تغلب عليها عند أصحاب (الفرنكوفونية) اللغة والثقافة والفكر الفرنسي، وتغلب عليها عند أصحاب (الانجلوفونية) اللغة والثقافة والفكر الإنجليزي/الأمريكي.

فانتماء عالم رموزهم هو انتماء لعالم الرموز الثقافية الفرنسية أو الانجليزية/الامريكية.

ونظرا لمركزية عالم الرموز عند الإنسان فإنّ الدفاع عنه قد يُصبح عملية اللاشعورية، لا يكاد الشخص يقدر على تبرير شرعيتها على مستوى عالم الشعور consciousness فيكون سلوك المتعاطفين مع استمرار صدارة الثقافة الفرنسية أو الإنجليزية في مجتمع ذي انتماء ثقافي آخر وكأنه سلوك توجهه قوى غيبية لا يتناسق منطقها مع منطق المعطيات الثقافية التي ينبغي أن يسترجعها المجتمع المستقل.

(٢) إن ظاهرة الاستيراد المكثفة للبضاعة الغربية التي عرفتها وتعرفها خاصة المجتمعات النفطية منذ السبعينات جعلت العديدَ من المحللين لظاهرة انتشار الرموز الثقافية الغربية ينظرون إلى البضاعة المستوردة كعامل مهم في بث الرموز الثقافية الغربية بطريقة غير مباشرة في المجتمعات المستوردة. وهناك اعترافٌ بأن دور مايُطلق عليه بالشركات المتعددة الجنسيات في تلك العملية دور حساس. فالطفل العربي، مثلا، يقضي العديد من الساعات أسبوعيا أمام الشاشة الصغيرة يشاهد الصور المتحركة ذات الإخراج الغربي وخاصة الأمريكي منه سواء كان ذلك عن طريق البث التلفزي المباشر أو عن طريق أشرطة الفيديو. أما الشاب والشابة العربيان فقد أصبحا معرضين أكثر من ذي قبل لسماع الأغنية والموسيقى الغربية بواسطة أشرطة

الكاسيت والفيديو والفيلم . وبالتأكيد فإن بضاعة السيارة المتزايدة انتشارا عبر مجتمعات العالم الثالث تحمل مع استعمالها العملي من طرف إنسان المجتمعات النامية دلالات رمزية للثقافة والحضارة الغربيتين . . فسيارات بيجو الفرنسية وفُولفُو السويدية وفيات الإيطالية وفُوردْ الأمريكية . . لا تقتصر عند مُستعمليها على ما توفره لهم من عَون ورفاهة في قضاء حاجاتهم اليومية . وإنها لا بد أن تقترن عند هؤلاء (الفلاح والتاجر والموظف والوزير . .) برموز التقدم والتطور والنهضة الغربية . ومما زاد في مدى تفشي رموز الثقافة والحضارة الغربيتين هو تنوع طبيعة البضاعة الغربية المُصدّرة إلى مجتمعات العالم الثالث والقائمة طويلة وطويلة جداً بهذا الصدد . فهناك فوطة البَامْبَرسْ pampers للطفل الصغير ولعب fisher price للأولاد وطَفْلُ شعر الرأس للكبير والصغير والمتمثل في كل أصناف الشّامْبو shampo وهناك أيضا عُلب الطعام بكل أنواعها التي أصبحت تحتل حيزا هاماً من رفوف البقالات خاصة بمجتمعات الجنوب الثرية بموارد النفط . فنمط الحياة الاستهلاكي المتزايد ملامحه بالمجتمعات النامية ساهم فيه بالتأكيد توفر البضاعة الغربية المستوردة بأحجام ضخمة في أسواق تلك المجتمعات . ومن ثَمّ يمكن القول بأن أسباب التأثير الثقافي على «الآخر» في العصر الحديث لم تعد أسبابا تقليدية ممثلة في انتشار لغة وفكر وثقافة «الآخر» في هذا البلد أو ذاك . وإنها أصبح التأثير الثقافي بين الشعوب اليوم حصيلة لشبكة من العوامل وليس من المبالغة التأكيد على أن بضاعة «الآخر» المستوردة تلعب دورا بارزاً في نشر رموز ثقافة هذا «الآخر» بين فئات المجتمعات المستوردة . وهكذا يتضح أن الحركة الاقتصادية بالمجتمع المستورد تساهم بدور كبير في انتشار الرموز الثقافية للمجتمع المصدر، وظاهرة الاستيراد في مجتمعات العالم الثالث لا تقتصر على البضاعة وإنما تشمل أيضا العنصر الإنساني المتمثل خاصة في «دفعات السواح والبعثات الأجنبية التي تأتي للمساعدة في ميادين متعددة: في بناء السدود وتخطيط المستشفيات وتدريب الكوادر الأهلية في الميادين المختلفة . وكل المؤشرات تدل على أن أغلبية العناصر الإنسانية التي تأتي إلى المجتمعات النامية لغرض أو لآخر هي عناصر غربية ودورها في نشر رموز الثقافة الغربية أصبح ظاهرة معروفة أدى ببعض المحللين الناقدين إلى إماطة اللثام عن مخاطر الرموز الثقافية والسلوكيات البشرية للسواح على القيم الثقافية للمجتمع المستقبل لفئات السواح المختلفة التي يأتي معظمها من المجتمعات الغربية الصناعية(٧٣) .

(٣) أما عامل جاذبية المشروع الغربي للحداثة فهو يساهم بدوره في تسهيل نشر رموز الثقافة الغربية في مجتمعات العالم الثالث . فالحداثة في نمطها الغربي المعاصر والحديث لا تزال تتمتع بجاذبية كبيرة رغم سلبيتها في الكثير من مجتمعات اليوم . ومن ثَمّ فهي مؤشر حاسم في إفراز ظاهرة التقليد للغرب بين معظم فئات المجتمعات النامية . فالدراسات والملاحظات الميدانية تُشير إلى أن كسب رهان الحداثة يُعدّ من أهم العوامل التي تُفسر بعض السلوكيات الثقافية الرموزية عند المرأة المتعلمة خاصة في مجتمعات المغرب العربي(٧٤) . فالملاحظات الميدانية بهذا الشأن تدل أن هذا الصنف من المرأة المغربية يميل أكثر من نظيره المغربي - مثلا - إلى استعمال الكلمات والعبارات الفرنسية أثناء كلامه بالعامية العربية (الفرنكوأراب الأنثوية) كما أن هذه المرأة المغربية تميل أكثر من نظيرها الرجل إلى الاحتفال بأعياد الميلاد سواء كانت بالنسبة للأطفال أو لنفسها أو لزوجها . وأوضحت دراساتي لهذه الظاهرات أنّ التلهف لكسب رهان الحداثة بشكلها ومضمونها الغربيين هو السبب الرئيسي المفسر لمثل تلك السلوكيات(٧٥) . فعلى مستوى أول يتجذب الرجل والمرأة المغربيان والمتعلمان

تعليما تغلب عليه مسحة الرموز الثقافية الغربية (من لغة وفكر وثقافة) إلى قطب الحداثة ممارسة ورمزيا. فاستعمال لغة وثقافة وفكر الثقافة الغربية تصبح الرموز الرئيسية التي يلجأ إليها داخل فضاء الحداثة بمدلولاتها الغربية. فالتحدث والكتابة بالفرنسية والتفكير الذي يبني رؤاه على مراجع الثقافة الفرنسية هي من السمات التي يتصف بها أو يحاول أن يتصف بها هذا الصنف من المغربي و المغربية فالركض وراء نمط الحداثة الغربية هو الدافع الأول والحافز لهما لتبني توظيف عالم رموز الثقافة الفرنسية من لغة و فكر وثقافة. ولكن المرأة المغربية يبدو أنها تتعرض أكثر من زميلها المغاربي إلى ضغوط اجتماعية تقليدية في سعيها في مجتمعها للتمتع بمكاسب الحداثة بمعناها الغربي. فتقاليد وأعراف وقيم مجتمعات المغرب العربي العربية الإسلامية تتمثل أكثر إزاء المرأة بالنسبة لممارستها للتجربة الحداثية. ومن ثمّ فاندفاع المرأة المغربية المتعلمة تعليما غربيا إلى تقليد أكبر في اللغة والرموز الثقافية هو عبارة عن احتجاج سلمي ضد مجتمع الرجال من ناحية وتعويض لما فقدته من الممارسات الحداثية بسبب العراقيل الاجتماعية المحافظة من ناحية أخرى(٧٦).

ومما يزيد في الركض وراء الرموز الثقافية الغربية من طرف إنسان العالم الثالث لمحاولة الانتساب إلى الحداثة هي سهولة استعمال الرموز الثقافية بالمقارنة بالسلوكيات الفعلية التي يتطلبها نمط الحياة في شكلها ومضمونها الحديثين كما أن «الفرنكو أراب الأنثوية» كسلوك لغوي لايبدو أنه يمس بقدسيات ومحرمات ثقافات مجتمعات المغرب العربي وفي طليعتها تلك التي لا يقبل الرجال تشويهها ودوسها مثل فضاءات الحانات والمقاهي.

ولا ينتظر في رأينا أن يتراجع تيار اكتساح رموز الحداثة الغربية من التأثير والتسرب إلى بقية مجتمعات المعمورة وذلك للأسباب التالية:

(١) هيمنة الحضارة الغربية في التاريخ المعاصر والحديث والمغلوب كما قال ابن خلدون، مولع دائماً بتقليد الغالب.

(٢) غياب نموذج حداثي وطني ينافس على كل المستويات نمط الحداثة الغربية في مجتمعات العالم الثالث على الخصوص.

(٣) تفوق نموذج الحداثة الغربي على نظيره الياباني والسوفيتي مثلا، من حيث قدرة رموزه على الانتشار في المجتمعات النامية وذلك بسبب تواجد الرموز الثقافية الغربية (لغةً وفكراً وثقافةً) في تلك المجتمعات نتيجة للهجمة الاستعمارية التي تعرضت لها شعوب العالم الثالث من القوى الغربية الكبرى حتى الستينات من هذا القرن. وبعبارة أخرى فتصدير اليابان للتكنولوجيا والإلكترونيات المتقدمة جداً لا يزال عملية تجارية اقتصادية بحته وذلك لفقدان البنية الثقافية (اللغة والثقافة والفكر الياباني) في المجتمعات المستوردة للبضاعة اليابانية. أما بالنسبة لفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة فإن تصديرها لبضاعتها له مردود اقتصادي وثقافي في آن واحد. والفرق بيِّن بالنسبة لطبيعة علاقة التبعية ومدى استمراريتها بين البلد المستورد والبلد المصدر.

(٤) إن جاذبية النموذج الغربي لحداثة متأتية أيضاً من بعض المبادىء والقيم الفردية والسياسية التي يدافع عنها نمط الحداثة الغربي. فمبادىء وقيم حرية الفرد في التنقل وفي الكلام وفي الاقتصاد وفي الانتماء إلى أي

حزب سياسي هي تطلعات تجد استجابات كبيرة عند الأفراد، فالديمقراطية بمعناها العام والشامل كانت بالتأكيد هي العامل الحاسم الذي أتى على الأنظمة السياسية الاستبدادية في معظم مجتمعات أوروبا الشرقية في النصف الأخير من عام ١٩٨٩ . إن تلك التحولات السريعة والمتلاحقة لا يمكن إلاّ أن تعزز النموذج الغربي للحداثة شرقا وغربا . وبالتالي فإن زحفه واستمرار انتشار رموزه خارج الفضاء الغربي يكتسب اليوم انتعاشة حاسمة تضمن له الريادة على غيره من أنظمة الحداثة الأخرى في الوقت الراهن وعلى الأمد المتوسط على الأقل.

أما ظاهرة الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل في رموز ثقافة (الآخر) فهي ظاهرةٌ نادروقوعها بين الشعوب في القديم والحديث. فعلى مستوى الوطن العربي تعرض المجتمع الجزائري إلى أشرس هجوم ثقافي استعماري استيلابي تمثل أساسا في محاولة المستعمر الفرنسي نشر لغته وثقافته بين الفئات الجزائرية من جهة وتقليص استعمال اللغة العربية وثقافتها بين النخب الجزائرية على الخصوص من جهة أخرى، ولكن فشلت سلطة الاحتلال الفرنسية إلى حد كبير في نشر رموزها الدينية (الديانة المسيحية) حتى بين المثقفين الجزائريين المفرنسين لغة وثقافة. ومن ثم لم يكتمل النصاب بالنسبة لتوفر الشروط الضرورية لحدوث الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل للمجتمع الجزائري بالمجتمع الفرنسي. فرموزالدين الإسلامي ورموز التقاليد الشعبية الجزائرية لم تفلح في زحزحتها البعثات الفرنسية ذات الطابع الديني على الخصوص. بل قد تكون قد زادتها صموداً خاصةً عندما تكون المجابهة على أشدها مع المحتل الفرنسي. والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا هو لماذا كانت الرموز الدينية الإسلامية للشعب الجزائري أكثر مقاومة لانتشار رموز الدين المسيحي من مقاومة اللغة العربية وثقافتها لانتشار اللغة الفرنسية وثقافتها بالمجتمع الجزائري؟.

الإجابة المختصرة على ذلك تتمثل في :

١ - إن احتكاك الدينين المسيحي والإسلامي عبر التاريخ أثبت أن عدد المسيحيين الذين دخلوا الإسلام أكثر بكثير من عدد المسلمين الذين دخلوا الديانة المسيحية. وهذا يعني أن جاذبية رموز الدين الإسلامي لها الغلبة الساحقة في عملية التنافس بين هذين الدينين، ومن ثم فتاريخ احتكاك الدين الإسلامي بالدين المسيحي أثبت أن المسلم عموماً لا يصبح مسيحيا سواء كان احتكاكه بالمسيحية في ظروف استعمارية أو في ظروف عادية . أما دخول المسيحيين للإسلام فقد شمل المستعمرين أنفسهم وعدداً كبيراً من المفكرين المسيحيين الذين دخلوا الإسلام وهم في عقر دارهم ، إنها ظاهرة معروفة في القديم والحديث على السواء. كل ذلك يدل على أن رموز الدين الإسلامي تعطي من ناحية المسلم مناعة ضد تبني رموز ديانات أخرى وهي من ناحية أخرى تملك جاذبية قادرة على استقطاب غير المسلمين إلى الإسلام .

٢- قد يكون عدم دخول الجزائريين في المسيحية أثناء الفترة الاستعمارية الفرنسية راجعاً إلى كون أن الرموز الدينية تتجذر في عمق شخصية الإنسان أكثر بكثير من تجذر الرموز الثقافية الأخرى فيها، ومن ثم فزحزحتها من عمق كينونة الفرد ليست بالعملية الهينة . فعلى مستوى أول فالرموز الدينية ذات طبيعة روحية ميتافيزيقية، وتدل الملاحظات التاريخية أن تغيير الناس لدياناتهم يتم داخل الدائرة الدينية : أي من دين إلى دين، وهو مؤشر على أن الإنسان ديني بالطبع، أي أنه وثيق الارتباط بعالم الروحانيات والميتافيزيقيا. فدخول

المسلم الجزائري للديانة المسيحية أمر وارد نظريا . إذا أن ذلك من قبيل تغيير دين بدين . ويبدو أن العاملين الحاسمين اللذين لعبا دوراً حساسا ضد انتشار المسيحية بين الفئات الجزائرية يتمثلان في :

(أ) عمق طبيعة تجذر الرموز الدينية في تركيبة شخصية الفرد واللاوعيه .

(ب) تفوق جاذبية رموز الدين الإسلامي عن نظيرتها في الدين المسيحي ، كما بيّنا .

وعلى مستوى آخر، فإن عمق الجانب التديني للإنسان تؤيده استمرارية بقاء الديانات في كل الحضارت الإنسانية شرقاً وغرباً، وأن محاولةتبديل ذلك بايديولوجيات مادية كانت محاولة فاشلة كما تشير إلى ذلك تجربة الماركسية المعاصرة في المجتمعات الاشتراكية . وهكذا يتبيّن أن اندماج شعب متدين في دين آخر أو أيديولوجية أخرى مسألة غير واردة إذا كانت رموز الدين الجديد أقل جاذبية كما هو الحال في عدم تأثر المجتمع الجزائري برموز الديانة المسيحية أو إذا كانت رموز الأيديولوجية رموزاً مادية تتعارض في الصميم مع طبيعة الإنسان الميتافيزيقية، كما اتسمت وتتسم بذلك النظم الشيوعية والاشتراكية المعاصرة .

من هذه الخلفية يمكن القول بأن المقولة التي تدعي بأن الشعب الجزائري قد وقع إدماجه الكامل أو شبه الكامل في رموز الحضارة الفرنسية مقولة تنقصها بالتأكيد الدقة والموضوعية العلميتان . فدعوة المحتل الفرنسي بأن القطر الجزائري هو مقاطعة فرنسية مثلها مثل مقاطعات القطر الفرنسي الأم دعوة فيها الكثير من التشويه الاستعماري لحقائق الأشياء . إنها أيديولوجية استعمارية لا تستند إلى أرضية صلبة . فانتساب المجتمعات والشعوب إلى رموز دينية مختلفة أدى إلى تمزقها في بعض الحالات رغم اشتراكها في عوامل اللغة والعرق والثقافة . إن انفصال باكستان وبنجلادش عن المجتمع الهندي الكبير مثال على مدى أهمية دور الرموز الدينية في تلاحم أو تباعد الشعوب . فتمسك الشعب الجزائري برموز الدين الإسلامي نسف من الأساس إمكانية حصول انصهاره الكامل أو شبه الكامل في رموز حضارة المستعمر ومن هنا فإن متغير variable الرموز الدينية يصبح متغيرا حاسماً في أي تحليل موضوعي ومتعمق لظاهرة الانصهار الثقافي بين الشعوب .

فالامة التي لا تنجح في صهر «الآخر» في رموزها الدينية تكون غير أمينة وغير مسئولة إن هي ادّعت الانصهار الكامل أوشبه الكامل «للآخر» في رموز حضارتها .

فتجربة الفتوحات العربية الإسلامية تفيد بأن الانصهار الثقافي الكامل أوشبه الكامل يتم بتوفير عاملين :

(١) نشر الرموز الدينية بين فئات الشعوب . فالفاتحون العرب المسلمون عملوا في المقام الأول خارج الجزيرة العربية على نشر العقيدة الجديدة في البلاد المفتوحة .

(٢) عملوا في مرحلة لاحقة على تعليم اللغة العربية لأهل بعض البلاد المفتوحة وبالتالي ثقافتها . فبرزت ظاهرة ما نسميه اليوم بالعالم العربي، أي هذه المنطقة من الخليج إلى المحيط التي تشترك أغلبيتها الساحقة في اعتناق الرموز الدينية الإسلامية من جهة ورموز الثقافة العربية من لغة وفكر وتقاليد . . من جهة أخرى . فالوحدة الثقافية بمفهومها الشامل أصبحت واقعاً مجسماً بين مجتمع الجزيرة العربية حيث انطلقت الدعوة الإسلامية على أيدي العرب الفاتحين وبين بقية الأقطار التي دخل معظم سكانها الإسلام وأصبحت لغة الضاد

عندهم لغة التعامل اليومي ولغة الثقافة . فتجذر الرموز الدينية الإسلامية ورموز اللغة العربية وثقافتها في الشخصية القاعدية [٧٧] لإنسان ما بين الخليج والمحيط هو الشرط الأساسي لإمكانية بروز ظاهرة الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل بين المجتمع العربي الإسلامي الأم بالجزيرة العربية والمجتمعات الأخرى المحيطة به التي أسلمت وعرّبت لسانها وثقافتها .

إن مفهومنا لـ«عالم الرموز» يساعد كثيراً على تشخيص آليات عملية الانصهار الثقافي العربي الإسلامي الذي عرفته منطقة ما بين الخليج والمحيط بعد مجيء الدعوة الإسلامية . فالرموز ـ كما أشرنا ـ ذات مركزية أولى في تركيبة طبيعة الإنسان . إن الاستيلاء عليها هو استيلاء على أعمق ما في الإنسان . إنها روحه وهذا ما تم فعلا إلى حد كبير على أيدي الفاتحين العرب والمسلمين فيما يدعى اليوم بالعالم العربي . فإسلام معظم فئات هذه الشعوب يعني تبنيهم لرموز العقيدة الإسلامية وتخليهم عن رموز دياناتهم السابقة . وتعريب لسان أغلبية سكان تلك الأقطار المفتوحة يعني تهميش ثم انقراض اللغات واللهجات الأخرى أمام زحف لغة القرآن . وكنتيجة لذلك أصبحت سطوة الثقافة العربية الإسلامية هي المسيطرة لايدافع عنها العربي المسلم الأصيل فحسب بل يغار عليها كل من أسلم وتعرب . وإذا بدّل دين قوم ولغتهم وفكرهم وثقافتهم ، وتقاليدهم . . بدين «الآخر» ولغته وفكره وثقافته وتقاليده . . فإنه لم يبق ما يفصلهم عن بعضهم سوى الملامح العرقية الطبيعية . وأثبتت التجربة العربية الإسلامية أن انصهار أجناس مختلفة في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية كان نتيجة شبه حتمية لاعتناق تلك الأجناس ، وتحمس كبير في كثير من الأحيان لرموز الدعوة الإسلامية ولغتها وثقافتها [٧٨] . وليس من المبالغة القول بأن الوطن العربي كظاهرة ثقافية متجانسة ظاهرة فريدة من نوعها في القديم والحديث من حيث العوامل التي أدت إلى تجسيمه . فالدعوة المسيحية نشرت رموز رسالتها الدينية في مجتمعات المعمورة شرقاً وغرباً وهي اليوم أكثر الديانات انتشاراً في العالم ، ويرجع تضامن المسيحيين فيما بينهم أساساً إلى الرموز الدينية التي يشتركون فيها . فمجتمعات أوربا هي مجتمعات مسيحية في أغلبيتها ولكن وحدتها الثقافية تبقى بعيدة عن متانة التضامن الثقافي الموجود بين المجتمعات العربية . والسبب في ذلك بيّن . فبينما انتشر الإسلام بين الخليج والمحيط كرموز دينية وكرموز ثقافية ولغوية خرجت المسيحية كدعوة دينية أولا وقبل كل شيء . فدخلت أوربا ـ مثلا ـ المسيحية وأبقت على لغاتها ولهجاتها . إذ لم تكن للمسيحية لغة وحي كما كان الشأن للإسلام مع لغة القرآن . وبتعبير العلوم الاجتماعية الحديثة يعد نشر الإسلام للغة الضاد خاصة في منطقة مابين المحيط والخليج متغيراً (عاملا) حاسماً في فهم وتفسير الفرق بين قوة التضامن الثقافي العضوي بين أقطار الوطن العربي من ناحية وتنوع أو انقسامات الفضاءات الثقافية الأوربية من ناحية أخرى . ففي الأول توفر شرطا (الرموز الدينية والرموز اللغوية الثقافية) حصول ما يمكن أن نطلق عليه بالتطابق الكامل أو شبه الكامل على مستوى الخريطة الثقافية العامة . أما في حالة أوربا فلا يوجد إلا شرط يتيم يتمثل في اشتراك أهلها في اعتناق رموز الديانة المسيحية ، وهو شرط يسمح أكثر بالحديث عن التشابه الثقافي بين تلك المجتمعات لاالتطابق الثقافي الكامل أو شبه الكامل بينها . وفي الفترة المعاصرة كانت الحملة الاستعمارية الغربية على معظم ما يسمى اليوم بالعالم الثالث قصد نهب خيراته الطبيعية وتفقير رموزه الثقافية ، وكانت جل مجتمعات الوطن العربي من بين ضحاياه . وكما أشرنا ، فإن القطر الجزائري تعرض إلى أخطر سلب ثقافي استعماري عرفه العالم العربي المعاصر . ورغم ذلك فإن الغزو الثقافي الفرنسي للجزائر فشل في غزو

الرموز الدينية الإسلامية للشعب الجزائري والمحتل لم ينجح كليا في اجتذاذ اللغة العربية وثقافتها من المجتمع الجزائري المحتل . وحصيلة التأثير الثقافي الفرنسي على الشعب الجزائري لاتسمح بكل المقاييس بأن نتحدث بدقة وموضوعية عن تماثل مطلق أو شبه كامل على المستوى الثقافي بين الشعبين : الفرنسي والجزائري. كل ما يمكن تسجيله هنا هو الانتشار الهام، لكن المحدود للغة والثقافة الفرنسية بين الفئات الجزائرية ، وهو غزو ثقافي لا يسمح بأي حال من الأحوال بالحديث عن الانصهار الثقافي التام أو شبه التام للشعب الجزائري في بوتقة رموز الثقافة الفرنسية . فذلك لايحدث ـ كما رأينا ـ إلا بتوفر الشرطين المذكورين اللذين أديا إلى تجانس الرصيد الثقافي العام بين مجتمعات الوطن العربي، ومما زاد الطين بلّة بخصوص تقريب اللغة والثقافة الفرنسيتين بين الفرنسيين والجزائريين هي أن ظروف تعلم هؤلاء الأخيرين للغة والثقافة الفرنسيتين اقترنت بعوامل الهيمنة والعنف الاستعماريين وهي ظروف لابد أنها ساهمت في محاولة الجزائر التخلص في أقرب وقت من التبعية اللغوية والثقافية الفرنسية منذ أن حصلت على استقلالها في الستينات . إن ماأنجزته سياسة التعريب بالمجتمع الجزائري الحديث مثال على ذلك . وهكذا يفصح انتشار الرموز المسيحية منذ القدم ومحاولة فرنسا غزو الجزائر لغوياوثقافيا في العصر الحديث إنهما تجربتان ثقافيتان محدودتا التأثير على «الآخر». إذ أن الأولى اقتصرت على صهر «الآخر» في رموزها الدينية بينما لم يستطع الاحتلال الفرنسي للجزائر القضاء على اللغة العربية وثقافتها إلا في حدود معينة ومن ثم تبقى تجربة العرب المسلمين الفاتحين تجربة فريدة من حيث تمكنها تمكناً كاملاً من تحقيق الصهر الثقافي الكامل أو شبه الكامل «للآخر» في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية وماكان ذلك ليحدث ـ كما ذكرنا ـ لولا نجاح العرب المسلمين الفائق في نشر رموز دينهم الإسلامي وتعليم لغة الضاد وثقافتها لشعوب ما بين المحيط والخليج على الخصوص . إن الرباط الثقافي المتجانس بين الشعوب الشرق أوسطية منذ إسلامها وتعريب لسانها وفكرها وثقافتها أعطى لتواصلها روحيا وثقافيا شيئا من الخلود والأبدية . فقد تصارع الحكام في منطقة ما بين الخليج والمحيط في الماضي والحاضر، وسوف يتصارعون بالتأكيد في المستقبل .

فكانت المجابهة بين الأمويين والعباسيين في الصدر الأول للإسلام بين دمشق وبغداد . وتلا ذلك صراع وتوتر بين الأمويين في الأندلس والعباسيين في بقية الامبراطورية الإسلامية . وكم مرة أغلقت الحدود بين الدول العربية في العصر الحديث بسبب الاستعمار أو لخلافات سياسية بين الحكام، ومع ذلك فرباط الثقافة العربية الإسلامية المتجانسة مكّن العرب المسلمين من التواصل والتضامن شعوراً وممارسة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا . فوشائج الرموز الثقافية بين بني البشر: من رموز دينية ورموز لغوية ثقافية هي الضمان الوحيد لخلق لحمة بينهم لا تكاد غوائل الدهر تؤثر في استمرارية خفقان نبضاتها . إنها تطبع حبل التضامن بينهم بطابع الأزلية التي لاتعرفه لا الأحلاف العسكرية ولا التجمعات الاقتصادية بين الأمم .

المراجع والتعليقات

(١) Chomsky, A.N. Language and Mind, Pantheon, New York, 1975. and Syntactic Structures, Mouton, The Hague, 1957.
(٢) Wilson, E., Sociobiology: The New Synthesis, Harvard Univ. Press Cambridge, 1975.
(٣) عموما نطلق في هذه الدراسة عبارات أو مفردات :
أ- غير مادي/ غير حسي على واقع عالم الانسان المائثر. فالحنان والشفقة والعطف عند الإنسان هي مشاعر نبيلة ذات طبيعة غير مادية تحضنها وتنميها النفس البشرية .

ب - ميتافيزيقي/ ماورائي على سلوك الإنسان المتأثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقوى عوالم ماوراء الطبيعة. فتضرع الإنسان وابتهاله إلى إلهه مثال على ذلك.

(٤) فندرة المراجع والرؤى والمفاهيم.. العلمية المتعلقة بميتافيزيقيا الرموز تشبه إلى حد كبير ماتعرضنا له في بحثنا وكتاباتنا حول ما أطلقنا بظاهرة «التخلف الآخر» انظر للمؤلف «التخلف الآخر بالمغرب العربي» المستقبل العربي عدد٤٧ يناير١٩٨٣ ص٢٠-٤١.

(٥) Manis, J.G. and Meltzer, B.N. Symbolic Interaction, al Allynand Bacon, Boston, 1968.

(٦) Raszak, Theodore, The Cult of Information, Pantheon, New York 1986 pp. 210-220.

(٧) Hunt,M., The Universe within, Simon and Schuster, New York 1982, PP. 315-64 and Morin, E. La methode 3 : La connaisance de Laconnaissance : L. seuil, Parris, 1986, pp. 85- 114.

(٨) Schrag, C.O, Radical Reflections and The Origin of The Human Sciences, perdue UNIV. Press, West la fayehe1980.

(٩) يوسف جمعة سيد، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي/ سلسلة عالم المعرفة عدد١٤٥، الكويت ١٩٩٠ وكتاب: Langue et societe/ Je Leeperc, Mondia Editeurs, guebec Canada 1986.

(١٠) Durkhein, E., Formes elementaires de la uie religieuse, Puf, Paris,1960

(١١) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبدالواحد واقي، الجزء الثاني، دار مصر للطبع والنشر، القاهرة (ت. ن. غير مذكور) ص. ٤٨٤-٨٥.

(١٢) The Universe within op. cit. P. 356

(١٣) Ibid. P. 100

(١٤) Ibid. P. 345

(١٥) سورة النساء، ٥٨.

(١٦) سورة المائدة، ٨.

(١٧) مصداقية المدرسة السلوكية Behaviorism في فهمها وتفسيرها لسلوك الإنسان مثال على ذلك.

(١٨) كل كتاب: The Universe within op. cit

(١٩) Skinner, B.F., Science and Human Behavior, New York, Free Press 1965.

(٢٠) سورة البقرة، ٣٠

(٢١) Darwin, charles, The Origins of Species (New York, Penguin Book, 1984)

(٢٢) سورة الأسراء، ٧٠.

(٢٣) سورة الحجر، ٢٩.

(٢٤) سورة الأحزاب، ٧٢.

(٢٥) سورة الأسراء، ٨٥.

(٢٦) Piaget,J., The Origins of Intelligence in children, New York, International Universities, 1974.

(٢٧) The Universe within op. cit. PP. 360-61

(٢٨) Science and human behavior Op. cit.

وانظر دراسة المؤلف: ملامح التحيز والموضوعية في الفكر الاجتماعي الإنساني الغربي وتطبيه العربي الخلدوني، المستقبل العربي، العدد١٢٠، ١٩٨٩، ص٤٣-٤٥.

(٢٩) سورة العلق، ١، ٤.

(٣٠) سورة العنكبوت، ٥٧.

(٣١) سورة الرحمن، ٢٥.

(٣٢) Balibar, E, Gnq Etudes du Materialisme historique, Paris, Francois Maspero, 1979

(٣٣) Gardner, H., Cognitive Psychology: the Mind's New Science newYork:Basic Books,1985.

(٣٤) «الداروينية في الميزان» مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد٤، ١٩٨٠.

(٣٥) The universe within op. cit. pp. 315-61.

(٣٦) Science and human behavior Op. cit

(٣٧) انظر «ملامح التحيز والموضوعية..» للمؤلف بالمستقبل العربي عدد١٢٠، مصدر سابق.

(٣٨) La revue :Science et vie: 200 ans de science 1789 - 1989, Hors serie no - 166 Mars -1989, pp.8 - 9

(٣٩) Cognitive psychology, H. Gardner op. cit.

(٤٠) المنظور السوسيولوجي لعالم الاجتماع الفرنسي دور كايم أشهر مثال على ذلك انظر كتابه: Les regles de la methode sociologique, Paris, Puf 1968.

(٤١) Brody, B. (ED) Readings in The philosophy of Science, Englewood cliffs, new Jersey 1970.

(٤٢) Podler, K. Mind over Matter, London, Thames Methuen, 1981.

(٤٣) Cognitive Psychology op.cit.

(٤٤) Language and Mind, Chomsky. op.Cit.

(٤٥) Science and Human Behavior op. cit.. and Beyond Freedom and Dignity, New York, Vintage 1972, Skinner.
لعالم النفس السلوكي

(٤٦) The Brain: Mystery of Matter and Mind, New York, Torstar Books (noauthor) 1984 pp. 134-135.

(٤٧) علماء النفس السلوكيون المعاصرون معروفون بهذا الاتجاه في بحوثهم العلمية حول سلوك الإنسان، انظر (ملامح التحيز والموضوعية...) مصدر سابق.

(٤٨) سورة الحجر، ٢٩ .

(٤٩) الإسراء، ٧٠ .

(٥٠) المصدر السابق.

(٥١) سورة الأنفال، ٢٢ .

(٥٢) سورة البقرة، ١٧١ .

(٥٣) سورة الروم، ٢٨ .

(٥٤) سورة البقرة، ٧٣

(٥٥) سورة الزمر، ٩ .

(٥٦) سورة فاطر، ٢٨ .

(٥٧) علماء النفس السلوكيون وعلماء الاجتماع المتبنون لمنظور مايسمى بالحتمية الاجتماعية المتشددة، أميل دور كايم أب هذا الاتجاه في العصر الحديث: Les regles de la me thode sociologique. op. cit.

(٥٨) سورة الأحزاب، ٧٢

(٥٩) Cinq Etudes du Materialisme Historique/Balibar op. cit.

(٦٠) انتصار حركات التحرير في العصر الحديث أمثال حرب الفيتناميين ضد الوجود العسكري الأمريكي وحرب الجزائريين ضد الاستعمار الاستيطاني الفرنسي مثال على الغلبة النهائية لقوة عالم الرموز على القوة المادية للإنسان.

(٦١) الذاودي، محمود «التخلف الآخر بالمغرب العربي» المستقبل العربي عدد٤٧، ١٩٨٣، ص٢٠-٤١ .

(٦٢) Cinq Etudes du Materialisme Historique/Balibar op. cit.

(٦٣) Rocher, G, Talcott Parsons et la sociologie americaine Paris, Puf, 1972.

(٦٤) Ibid et Boudon, R, la place du desordre: Critique des Theories du changement social, Paris, Puf,1984.

(٦٥) الذاودي، محمود: «في سوسيولوجيا أسباب نجاح/ تعثر توطين اللغة الوطنية في كل من المجتمع الجزائري والتونسي والكيباكي» دراسة بالعربية وبالإنجليزية أرسلت للنشر (نوفمبر١٩٨٩).

(٦٦) Langue et societeP.184

(٦٧) أطلقنا على تلك الظاهرة عبارة «التخلف الآخر» أو «التخلف الثقافي النفسي..»: المستقبل العربي، العدد٨٣ يناير ١٩٨٦ ص٢٥-٤٢ .

(٦٨) Ruf.W.K "Depeadauce et alienation cu lturelle"in Independauce et interdepeadauce au Maghreb, Paris, CNRS, 1974, PP.233-79.

(٦٩) Ogbrn, W. E.,Social change,New york Ml, Freepress, 1922

(٧٠) Calvet, L.J, Linguistique et colonialisme, Paris, Payot, 1974, PP. 84-85.

(٧١) انظر مجلة المجاهد الجزائرية عدد ١٥٣٣، ٢٢ ديسمبر ١٩٨٩ ص٣٨-٤٠

(٧٢) الحملة التي تعرض لها وزير التعليم التونسي محمد الشرفي في سنة ١٩٨٩ شاهد على استمرار الصراع اللغوي بين المعربين والفرنكفونيين في المجتمع التونسي اليوم.

(٧٣) Kadt, E., Tourism: Passport To Development? New York, Oxford UNIV. Press.1979.

(٧٤) الـذاودي، محمود «جذور ظاهرة الفرنكو أراب الأنثوية بالمغرب العربي»، شؤون عربية، العدد ٢٢ ديسمبر ١٩٨٢ ص١٢٤-١٣٧ .

(٧٥) الـذاودي، محمود: "Les racines du Franco-arabe feminin au Maghreb" Arab Journal of Language Studies vol 2. No2 June1984.

(٧٦) الذاودي، محمود: «المزج اللغوي كسلوك لغوي للإنسان المغاربي المغلوب» المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد السادس عدد ٢٢ ١٩٨٦ ص٤٠-٦٠ .

(٧٧) National character in the perspectives of the social sciences: The Annals of The American Academy of Political and social science March 1967 vol.370.

(٧٨) Gardet, L, Les Hommes de L'Islam, Paris, Editions Complexe.1980.

الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية

بنكيران امحمد الطيب*

إن التساؤل عن المصادر الفلسفية للسانيات التوليدية يحيل على قضايا متعددة، ترتبط بمجالات معرفية متنوعة. من هذه المجالات: نظرية المعرفة الكلاسيكية والموقف العقلاني على وجه الخصوص، الابستيمولوجيا المعاصرة وخصوصا كارل بوبر (Karl Popper)، علم النفس المعرفي بالمعنى الذي يتحدد به عند تشومسكي، المنطق الحديث كمصدر للنمذجة والصورنة أو بعبارة أوجز، مصادر مفهوم النموذج (Model).

لن نتناول في هذه الدراسة إلا الجوانب المتعلقة بنظرية المعرفة، والعقلانية النقدية، والمقاربة النفسية للغة، على أساس أن نخص مفهوم النموذج بدراسة مستقلة.

لقد انصهرت المجالات المعرفية السابقة داخل النسق التوليدي، لتشكل ثورة معرفية في ميدان الفكر واللغة، لأن النظرية التوليدية مشروع يسعى إلى تحقيق بعض التقدم في فهم الطبيعة البشرية، ونظرية يحدوها مثل هذا الأمل، لا يمكن أن تكون إلا نظرية قادرة على النقد والتجاوز المستمرين، أسئلة قديمة في إطار جديد، وأسئلة حديثة مبنية على منجزات العلوم المعاصرة، وبهذا المعنى يمكن أن يقال: إن التوليدية انتقال من لاحقيقة إلى لاحقيقة أخرى، لأنها لا تعرف المطلقات.

* أستاذ بكلية الآداب ـ المحمدية ـ المغرب.

يمكن رد الإشكالية التوليدية إلى سؤالين رئيسيين، يلخصان خلفيتها الفلسفية، أولهما: كيف يتأتى للكائنات البشرية أن تصل إلى معارف متعددة، على الرغم من اتصالها المحدد بالعالم؟ وهو نفس السؤال الذي أعاد صياغته (Bertrand Russell) في كتابه المعرفة البشرية (Human Knowledge) كالآتي: «ما الذي يجعل المخلوقات البشرية، التي لها اتصال قصير وشخصي ومحدود بالعالم، قادرة مع هذا، على معرفة الكم الذي تعرفه؟»[1]. وثاني السؤالين: «ماذا يمكن لدراسة اللغة أن تساهم به في فهمنا للطبيعة البشرية؟»[2] من هذين السؤالين انطلقت الأسئلة الفرعية التي أفرزت المشروع التوليدي، طرح السؤال الأول في إطار نظرية المعرفة الكلاسيكية، أو ماعرف بمشكل أفلاطون، وطرح السؤال الثاني في إطار الهدف من دراسة اللغة، ودورها في نظرية المعرفة. وهذا التساؤل احتلت اللغة مكان الصدارة في نظرية المعرفة العلمية عند تشومسكي.

كان الفكر الفلسفي القديم يقوم على أساس الاعتقاد بالفصل بين الفلسفة والعلم، والتمييز بينهما، وكأن النسق العلمي مستقل عن النسق الفلسفي، إلا أن تشومسكي يرفض هذا الفصل، ويرى أنه فصل لا يدعمه تاريخ الفلسفة نفسه: «لا أقيم فارقا صارما بين العلم والفلسفة، فالفارق بينهما لم يبتدع إلا في الماضي القريب، وذلك بغض النظر عما إذا كان لديك مايسوغه أولا»[3] يستدل تشومسكي على بطلان التمييز بين العلم والفلسفة بأدلة، منها: أن ديكارت كان يعتبر الفلسفة دراسة للأسس التصورية للعلم، أو الحدود القصوى للتأملات العلمية، كما أن دافيد هيوم (HUM) يعتبر مشروعه الفلسفي، شديد الصلة بمشروع نيوتن (Newton)، ولذلك كانت العلوم الطبيعية تسمى بالفلسفة العلمية، كما كان مصطلح النحو الفلسفي يطلق على النحو العلمي. وهذا يدل على عدم صحة الاعتقاد الذي ترسخ في تاريخ الفكر الغربي في مرحلة متأخرة نسبيا، ذلك الاعتقاد الذي يقوم على تصور الفصل بين العلم والفلسفة.

يبدو أن تشومسكي يرمي من وراء رفض التمييز بين الفلسفة والعلم إلى إثبات إمكان إخضاع الظاهرة الفلسفية للدراسة العلمية، بمعنى إخضاع اللغة والفكر للدراسة العلمية، وإلحاقهما بالعلوم الطبيعية، وهي المقاربة الممكنة والوحيدة التي تعزز الأمل في الوصول إلى بعض النتائج الإيجابية فيما يخص البنية التصورية، أو طبيعة الإدراك عند الإنسان.

مشكل أفلاطون

لكي يجيب تشومسكي عن السؤال المتعلق بإشكالية المعرفة، كان عليه أن يقوم بقراءة لتاريخ الفكر الفلسفي، من اليونان إلى الفلسفة المعاصرة، مرورا بالفلسفة الحديثة، وهكذا، نجد في كتاباته تحليلا لمصادر المعرفة عند أرسطو وأفلاطون، والعقلانية الديكارتية، وتجريبية هيوم، ونسبية كانط. وانسجاما مع الموقف العقلاني الذي تبناه تشومسكي كإطار للتحليل، نجد في كتاباته نقدا جذريا للتجريبية في شتى ألوانها وأشكالها، نكتفي في هذا السياق، بالحلول المقترحة لمشكل أفلاطون.

إذا كانت المخلوقات البشرية قد تمكنت من معرفة الكم الهائل الذي تعرفه، على الرغم من اتصالها المحدود بالعالم، فلأن العالم مبنين (Structuré) بطريقة تمكن الفكر الإنساني من إدراك هذه البنية، انطلاقا من حالات فردية إلى النوع، ثم الجنس لتصل إلى تعميمات أكبر. بهذه الطريقة يتأتى إدراك

الكليات انطلاقا من الجزئيات، الانطلاق من الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي، يمثل جوهر الموقف الأرسطي من مشكل أفلاطون. إن أساس المعرفة السابق على الوجود ضرورة قبلية للتعلم، وهكذا يمكن أن نتخيل بموجب فرضية ميتافيزيقية قوية بأن الفكر الإنساني مكون بطريقة يستطيع معها الوصول إلى نظام واسع من المعارف.[4]

من المقاربات التي تمكن من اقتراح حل مبرر لمشكل أفلاطون، مقاربة الموقف الأفلاطوني، وهي مقاربة أكثر خصوبة من التقليد الأرسطي. إن الإنسان ـ في تصور أفلاطون ـ لا يكتسب معارف جديدة، وإنما يعيد اكتشاف معارف معطاة قبلا، لأن طبيعة المعرفة قبلية، ذلك هو موقف أفلاطون المنسجم مع نظريته المشهورة في المثل. وهكذا تضع المقاربة الأفلاطونية قاعدة التفسير على أساس الفكر، لا على أساس بنية العالم، كما هي في التقليد الأرسطي. إن قدرتنا المعرفية محددة بطرق الفهم والإدراك، ومعرفتنا الفعلية تابعة لتجارب خاصة، تثير جزءاً من النظام المعرفي الثاوي في فكرنا، وإذا كانت المعرفة كذلك، فهي فطرية، وهذا هو الموقف الديكارتي الذي خصه تشومسكي بتحليل متميز في كتابه (اللسانيات الديكارتية) (La Linguistique cortésienne).

لقد غدت القدرة المعرفية في العصر الحديث موضوع البحث، لأن أطروحة أفلاطون القائمة على فطرية المعرفة، أصبحت مقبولة عند الديكارتيين بشكل عام (Leibniz) و(Cudworth)، لأن الفكر يمتلك قدرة معرفية فطرية (pouvoir cognitifinné)، وهذه القدرة تثيرها الحواس، لتنتج المبادىء والمفاهيم التي تكون معرفتنا كا قال ليبنتز Leibniz. إن الكيانات المحسوسة نفسها كالضوء، والألوان، على سبيل المثال، لا تعرف بأي شيء خارجي، ولكنها تعرف بواسطة الأفكار التي ينتجها الفكر نفسه. إن العين تبصر، ولكن الفكر يستطيع أن يقارن، وأن يحلل، وأن يجرد العلاقات المختلفة، كالسبب، والمسبب، والتشابه، والاختلاف، والتناظر إلخ.. إن ماهية الأشياء القابلة للإدراك (Intellegibles) لا توجد إلا في الفكر نفسه، كأفكار خاصة به، وبواسطة هذه الأفكار الصميمية التي هي موضوعات أولية نصل إلى معرفة كل الأشياء الخارجية. وهذه الأشياء ليست إلا مجرد موضوعات ثانوية للمعرفة.[5]

يحتل القرن السابع عشر مكانة خاصة في تاريخ الفكر، لذلك وصفه تشومسكي بالعبقرية Le Siecle de genie،[6] ففي هذا القرن نوقش التراث العقلاني مناقشة مستفيضة، ومن بين الأفكار التي نوقشت: المفاهيم الهندسية أو المفاهيم النسبية، وهي المقولات التي تدخل في جميع الأشياء، ومنها: الكل والجزء، المتشابه والمختلف، والمساواة واللامساواة، وهذه المفاهيم ليست مجرد انطباعات، وليست علامات مادية خارجية تنطبع على الفكر، وإنما هي نشاط مفهومي خاص، ينتجه الفكر عندما يسجل الأشياء الخارجية، وهكذا يفضي تحليل هذه الأفكار إلى المفهوم الكانطي أي: ملاءمة الموضوعات لطريقتنا في المعرفة[7] Conformité des objets á notre mode de connaissance.

إذا كان الموقف العقلاني يقوم على رفض الأطروحة التجريبية التي ترى المعرفة امتدادا للخبرة الحسية، فإن تشومسكي تبنى الإطار النظري العقلاني، إلا أنه يرى أن عقلانية القرن السابع عشر وماقبله ـ إن كانت مقبولة في عمومها ـ فإنها تحتاج إلى تعديل يستفيد من منجزات العلوم الحديثة، لتصبح عقلانية معاصرة، وذلك بالمقارنة بين النمو الفيزيائي والنمو الذهني، وبدراسة طبيعة الإدراك عند الطفل، فقد برهنت الدراسات المتأخرة أن نسق الرؤية في جزء كبير منه معد قبليا، حتى ولو كانت الحوافز التجريبية ضرورية لجعل هذا

النسق يقوم بوظيفته، وهكذا فنحو الرؤية (la grammaire de la vision) قابل لبعض المقارنة مع نحو اللغة، لأن نحو الرؤية بدوره فطري في جزء كبير منه، ويمكن أن يقال نفس الشيء عن النسق السمعي.

إن نسق الرؤية كما برهنت على ذلك أعمال (Hubelwiesel) لا يمكن فهمه إلا بناء على قاعدته العصبيـــة (La base Neurologique)، وبمعنى آخر، إن سلوك التعلم ناتج عن التعديل البنيوي الموظف بصورة قبلية.

إذا رجعنا إلى السؤال المطروح سابقا أي: مشكل أفلاطون، على ضوء هذا التحليل، أمكننا القول: إننا نعرف هذا الكم الهائل من المعارف ـ على الرغم من محدودية التجارب وقصر العمر ـ لأن معرفتنا بمعنى ما بيولوجية، وأن تأويلنا للتجارب محدد بخصائصنا الذهنية، وعلى هذا الأساس، فإننا نصل إلى المعرفة عندما تتكيف الأفكار الداخلية للفكر نفسه، مع البنيات التي يبدعها هذا الفكر، وبذلك يوظف تشومسكي مفهوم الفطرية في إطار جديد، فيصبح مفهوما بيولوجيا يستمد تحديده من معطيات العلوم الطبيعية.

اللغة والطبيعة البشرية

بعد تحليل مشكلة المعرفة، أو مشكل أفلاطون، نصل إلى السؤال الثاني المتعلق بدور دراسة اللغة في فهم الطبيعة البشرية. إن اللغة مرآة للفكر حسب التعبير الكلاسيكي، وهي كذلك في تصور تشومسكي، إلا أنها مرآة للفكر بمعنى عميق، لأن دراسة اللغة تمكننا من اكتشاف المبادئ التجريدية التي تحكم بنيتها واستعمالها، وهذه المبادئ قبلية حسب ضرورة بيولوجية، وليست مجرد طارئ تاريخي، كما تزعم التيارات التي لاترى في الإنسان إلا مجرد حصيلة سلبية للشروط التاريخية أو الظروف الخارجية.

إن دراسة اللغة في التصور التوليدي تمنحنا بعض الأمل في الحصول على فهم ما للخصائص النوعية للذكاء الإنساني، كما تمكننا من معرفة الضرورة البيولوجية، وهذا مايجعلنا نأمل في معرفة بعض الأشياء عن الطبيعة البشرية باعتبارها هدفا بعيدا للنظرية التوليدية. وبهذا المنحى بوأ تشومسكي اللغة مكان الصدارة في نظرية المعرفة، قصد تجاوز المشاكل التي اعترضت نظرية المعرفة الكلاسيكية.

إن السبيل إلى مقاربة الطبيعة البشرية في التصور التوليدي هو دراسة الذكاء الإنساني، وطبيعة الإدراك، والعلاقة بين التجربة والأفكار الفطرية، وباختصار، دراسة القدرة المعرفية (La capacité cognitive)، ودراسة البنيات التي تتحقق عبرها هذه القدرة، واللغة هي الوسيلة الممكنة لتحديد هذه المفاهيم، ولكي يتأتى لها أن تلعب هذا الدور، يجب اعتبارها جزءا من علم النفس، ولهذا السبب، لا يفهم تشومسكي اللغة إلا كجزء من علم النفس الذي يعنى بدراسة القدرات الإنسانية (Les capacités humaines)في سلوكها وتأويلها للتجربة.[٨] ولذلك لايرى تشومسكي فائدة في التساؤل عن علاقة اللسانيات بعلم النفس. يقول في حواره مع متسورونا (Mitsouronat): «من وجهة نظري لا يمكن الحديث عن العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس، لأن اللسانيات جزء من علم النفس، ولا استطيع أن أتصورها غير هذا التصور».[٩]

إذا كانت اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، وعلم النفس يدرس اكتساب اللغة واستعمالها، فإن التمييز بين اللسانيات وعلم النفس لا معنى له في تصور تشومسكي، لأن مادة ما (Discipline)، لا يمكن أن تهتم باكتساب أو استعمال معرفة بدون الاهتمام بطبيعة هذه المعرفة. إن علم النفس الذي يقتصر على

وصف نماذج الإدراك (Modeles de perception) والتعبير، ويقصي من حقله نفس النظام المكتسب، بحكم على نفسه بعقم كلي، لأنه علم لا موضوع له، وعلى هذا الأساس، فاللسانيات التي يدافع عنها تشومسكي تملأ فراغا مفهوميا، وبذلك يتعارض التصور التوليدي مع التفكير السائد الذي يفهم به علم النفس واللسانيات، لأن المشروع التوليدي يسعى إلى تأصيل علم النفس اللغوي (Une psychologie du langage) كعلم جديد، يهتم بالنظام المكتسب، وبطرق اكتسابه في نفس الوقت، أي أنه علم يدرس النحو، ومناهج الاكتساب في علاقاتها مع النحو الكلي (Grammaire Universelle)، ونماذج الإدراك والتعبير، والأسس الفيزيائية للكل.

إن التقدم المنتظر من دراسة علم النفس اللغوي حسب التصور التوليدي قادر على تزويد علم النفس المعرفي (La psychologie cognitive) بمناهج ممتازة، لأنه علم يدرس كل نظام معرفي كعضو ذهني خاص، له بنيته الخاصة، كما يدرس التفاعل بين هذه البنيات، فعندما نرى بعض الأشياء، نكون قادرين على التحدث عنها، وهذا يعني أنه توجد وسيلة لترجمة التمثل البصري إلى اللغة، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أنظمة الإدراك الأخرى، وهذا مايبرر القول بأن اللسانيات ماهي إلا جزء من علم النفس المعرفي، لأن اللغة نسق غني، لكنه نسق يمكن عزله بسهولة نسبية.

في تشومسكي ١٩٨٠ نجد تحديدات للقدرة، منها أن كل طفل عادي التكوين له القدرة على السباحة، وعلى العدو ألفا وخمسمائة متر، أو له القدرة على التكلم بالإيطالية، شريطة أن يتلقى التدريب الملائم، أو أن تمنح له الفرصة على القيام بذلك، وبهذا المعنى فالطفل ليست له القدرة على الطيران.

إن كل واحد منا يعرف لغته، وهذه المعرفة بالنسبة إلينا جزء مشترك ومثل بصورة ما في فكرنا، بمعنى أنها ممثلة في أدمغتنا ببنيات ذهنية نأمل تخصيصها ـ من حيث المبدأ ـ تجريديا وحسيا، في شكل آليات فيزيائية مازلنا نجهلها كل الجهل تقريبا. إن الوصول إلى تحديد القدرة اللغوية (Compétence)، كمعرفة مشتركة ومتمثلة في أدمغة البشر، وتخصيص هذا المفهوم تجريديا، يظل هدف التوليدية البعيد: «على الرغم من تباين اللغات وتعقدها فإن أي طفل عاد يستطيع أن يتعلم أية لغة يحتك بها في محيطه اللساني. وهذا مايوحي بأن كل المخلوقات البشرية تشترك في بنية معرفية محددة نسميها بالملكة اللغوية. وهذه الملكة ماهي إلا نسق كلي للتمثل الذهني للغة، وهدف النظرية اللسانية أن تكشف من هذا النسق أو النحو الكلي (Universal grammar) وتحدد مميزاته، وتحدد كذلك مضمون الأنحاء الخاصة (Particular Grammar) وطرق بنائها». [١٠] إن دراسة الأنساق التي توجد في الدماغ، وتساهم في تفسير الظواهر الملاحظة، فكرة ترجع إلى ديكارت (Descartes) الذي يرى أن تأويلنا للعالم مبني جزئيا على أنساق تمثيلية من بنية الذهن نفسه، ولا تعكس بصفة مباشرة شكل الأشياء في العالم الخارجي، وهدف النظرية اللسانية هو نظام القواعد النحوية الموجودة في الدماغ أو مبادىء النحو الكلي، ولإدراك هذا الهدف ينبغي عدم الفصل بين التخصصات والمعارف لما بينها من علاقات متكاملة، بمعنى آخر، ينبغي ألا يفصل بين علم النفس واللسانيات، ولهذا السبب انتقد تشومسكي وجهة نظر كينتش (Kintsh) التي تفصل بين اللسانيات وعلم النفس، لأن النظرية النحوية يمكن اعتبارها وجها من وجوه علم النفس المتعلق بالنسق الوراثي البيولوجي للقواعد الكلية وتحويلاتها في اللغات الطبيعية، وهذا هو الاتجاه الذي دافع عنه لينبرك (Leenberg). في كتابه الأسس البيولوجية للغة

(Biological Foundations of language). وقد اعتبر تشومسكي اتجاه لينبرك اتجاها سليبا، لأن هذا الأخير يرى أن المغامرة العلمية الهادفة هي تلك التي تسعى إلى سبر الفاعليات الفطرية الموجودة في الدماغ.

إن ادراك تشومسكي لقيمة أطروحة لينبرك Leenberg جعله يتصدى بالنقد لعلم النفس التجريبي، مثل سلوكية بلومفيلد (Bloomfield)، ومدرسة جنيف عند بياجي (Piaget) وأتباعه، والمدرسة الروسية في علم النفس العصبي عند لوريا (A.r.luria).

تنطلق السلوكية من تصور تجريبي لعلم النفس، لأن واطسون (Watson) يرى أن علماء النفس ليسوا في حاجة إلى التسليم بوجود الفكر (Mind)، أو بوجود أي شيء آخر غير قابل للملاحظة لكي يفسروا أنشطة وقدرات الكائنات البشرية، لأن هذه القدرات لا يجب أن تفسر على أساس ذهني أو عقلي، كما فسرت في الماضي، لأن سلوك الكائن البشري ينبغي أن يفسر على أساس آلية تنطلق من المثير (Stimuli) إلى الاستجابة (responses) كآلية تتحدد بما يقدمه المحيط الخارجي، وبذلك فهي آلية كافية لتفسير جهاز التعلم تفسيرا يستمد مصادره من العلوم الطبيعية.

تبنى (بلومفيلد) السلوكية كإطار للوصف اللغوي، كما بسط ذلك في كتابه المشهور (اللغة)، لذلك تبنى آلية المثير والاستجابة لتفسير الكلام، والمثال المشهور للعلاقة بين جاك وجيل (Jak and Jill) في قضية التفاحة، يوضح رأي بلومفيلد في تفسير السلوك اللغوي.(١١)

يضيق مفهوم العلم عند السلوكية ليحبس في دائرة المعطيات التي تقبل الملاحظة المباشرة، والتحديد الفيزيائي، ولذلك اتساقت السلوكية مع التقنيات الميدانية، كالاختبار وغيره من الإجراءات العلمية، والحال أنه ليس من المعقول تحديد العلم بالإجراءات المتبعة، وإهمال تحديد موضوع العلم نفسه، مهما تكن درجة دقة الأدوات المستعملة. وهذا ما يؤدي إلى القول إن مشكل السلوكية يتجلى في انعدام تحديد الموضوع، لأنها كما قال تشومسكي: اتساقت مع أدوات ممتازة لكي لا تدرس شيئا.(١٢)

أما مدرسة جنيف كما يمثلها بياجي، فقد انتقدت كل اتجاهات علم النفس المعرفي التي ترى إمكانية شرح الفاعليات الفطرية الموجودة في الدماغ شرحا بيولوجيا، لأن هذه الإمكانية في نظر بياجي من قبيل المستحيلات، لذلك يقترح تفسيرا آخر في إطار ماأسماه بالابستيمولوجيا التكوينية Lépistémologie génétique

انطلقت الابستيمولوجيا التكوينية كنظرية في فلسفة العلوم من الأبحاث التي أجريت على سيكولوجيا الطفل، لتحليل هياكل التفكير المنطقي عنده، وذلك بهدف رصد مفاهيم الأطفال عن السببية، والعدد، والمصادفة، بغية إقامة نوع من التوازي بين تطور العلم ومراحل تطور العقل الإنساني، ومن ثمة رفض بياجي المنهج البيولوجي واستبدله بتفسير آخر يقوم على أساس البنية التكوينية للذكاء الحسي الحركي (Sensorimotor intellegence)، لأن الذكاء يتطور بتطور نمو الطفل وتطور دماغه، ابتداء من مرحلة الوصف، إلى مرحلة الاستقراء، وصولا إلى مرحلة الاستنباط. هذا هو التفسير المتاح في نظر بياجي، لأنه يرتكز على أسس يمكن ملاحظتها، بعكس منهج التفسير البيولوجي في علم النفس المعرفي الذي يدعي إمكانية تفسير الفاعليات البيولوجية للغة، وهي فاعليات غامضة لا يمكن رؤيتها في رأي بياجي، إلا أن تشومسكي يرى أن حجة بياجي غير قائمة، لأنها تشبه الحجة التي تزعم أننا لا نستطيع أن نبرهن على وجود المواد الفيزيائية في الشمس لغموضها، والعجز عن رؤيتها.

أما المدرسة الروسية في علم النفس العصبي كما يمثلها إ. لوريا (A.R LURIA) فترى أن التفسير الهادف إلى معرفة جذور النحو الكلي يجب أن يرتبط بالأشكال النشيطة لعلاقة الإنسان بالواقع، وهذا تفسير يستوحي تصورا معينا للماركسية، حيث العامل الاقتصادي أصل الظواهر المادية والفكرية، إذ الفكر في هذا التصور، ماهو إلا انعكاس للواقع المادي، وهكذا، يخضع هذا التصور الظواهر الفكرية المعقدة إلى تفسير آلي. ينفي عن الإنسان بعده الخلاق، ويجعله أداة في دائرة الحتمية المطلقة.

تلتقي الاتجاهات السابقة ـ بلو مفيلد وبياجي ولوريا ـ في أنها تفسر ظواهر الفكر واللغة تفسيرا خارجيا، لأن قضايا الدماغ قضايا معقدة وشائكة لا تجدي فيها المقاربة التبسيطية، والتفسيرات الأحادية التي تفضي في النهاية إلى التصور الحتمي، ولذلك رفض تشومسكي الاتجاهات النفسية السابقة. وقد لخص لاينز نقد تشومسكي بقوله: «إن وجهة نظر تشومسكي مختلفة جدا عن التصور الحتمي، لأنه يعتقد أننا مزودون بعدد محدد من القدرات الطبيعية التي نسميها الفكر (MIND) في اكتساب المعرفة، تمكننا هذه القدرات من التحرك كفاعلين أحرار غير خاضعين لحتمية المثير الخارجي في المحيط الذي نعيش فيه»[١٣].

دحض تشومسكي النظريات السيكولوجية التجريبية، لينتهي إلى خلاصة مفادها أنه إذا أردنا الوصول إلى فهم ظواهر اللغة والفكر والاكتساب والتعلم فهما عقلانيا، فإنه لا مناص لنا من دراسة الأسس البيولوجية للإدراك، بمعنى أنه لا مناص من علم النفس المعرفي، الذي يدرس كل نظام معرفي كعضو ذهني، له بنيته الخاصة، لأن نمو العضو الذهني يمكن اعتباره نظير نمو العضو الفيزيائي، وعلى هذا الأساس، فإن الفهم العقلاني للطبيعة البشرية يتوقف على التصور العقلاني للعلم، وهذا مايبرر الوقوف عند عقلانية كارل بوبر.

العقلانية النقدية

لاحظت متسورونا (Mitsou Ronat)[١٤] أن التوليدية تعرضت لسوء الفهم بسبب نموها في محيط ابستيمولوجي غير معروف، محيط ابستيمولوجيا كارل بوبر الذي انتقد وجهة النظر السائدة في منطق الاكتشاف العلمي، أو منطق المعرفة، وحلل مناهج العلوم التجريبية. وسنركز في هذه العجالة على رأي بوبر في العلم، والاستقراء، والإبطال.

يحصر بوبر (Popper) مهمة منطق الاكتشاف العلمي في التحليل المنطقي للإجراء الذي يقوم به العالم في ميدان العلوم التجريبية، أي تحليل مناهج هذه العلوم، وتلك أطروحته الرئيسية التي خصص لها كتابات أهمها «منطق الاكتشاف العلمي» و«المعرفة الموضوعية». يعارض بوبر في هذه الكتابات الرأي القائل بأن العلوم التجريبية تقوم على الإجراء الاستقرائي، الذي يقضي بأن النظريات العلمية تنطلق من القضايا الجزئية إلى القضايا الكلية، من القضايا التي يستخلصها العالم من الملاحظة إلى التعميمات والنظريات، وهذا أصل مشكلة الاستقراء. يقول بوبر في كتاب (المعرفة الموضوعية): «هل يمكن تبرير الدعوى القائلة بأن نظرية ما كلية صادقة بأسباب تجريبية إمبريقية، أي بافتراض صدق قضايا اختبار أو قضايا ملاحظة معينة....؟ إجابتي على هذه المشكلة مثل إجابة (HUM) تماما. لا، لا يمكننا، فلا يمكن لأي عدد صادق من قضايا الاختبار أن يبرر الرأي القائل بأن النظرية المفسرة كلية»[١٥].

يرى بوبر أنه لا يمكن الانتقال من الجزئي إلى الكلي، لأن القضية الجزئية تشير إلى مايمكن ملاحظته مباشرة في قطاعات أو نقط مخصوصة في الزمان والمكان، لأن الصورة العامة للقضية الكلية: «بالنسبة لكل مناطق الزمان والمكان من الصادق أن...»[١٦] عندما نسلم بأن القضية الجزئية صادقة في لحظة مخصوصة من الزمان في مكان معين، فإن صدق هذه القضية لا يسوغ لنا الانتقال إلى صدق القضية الكلية في جميع الأزمنة والأمكنة، وإذا سلمنا بصدق ذلك، نكون كمن يقيم علاقة مشابهة بين النهائي واللانهائي، بين المحدود بزمان ومكان معينين واللامحدود غير المعين، لأن العلاقة بين القضية الجزئية والأخرى الكلية علاقة لا تماثل (Asymmetry) ومن هنا يأتي فساد دعوى القائلين بتأسيس العلوم على التجربة والاستقراء.

إن الاعتبارات التي أدت ببوبر إلى رفض الاستقراء، هي نفس الاعتبارات التي جعلت تشومسكي يرفض الإجراء الاستقرائي، ويتبنى التصور الفرضي الاستنباطي، لأن الملاحظة والتجربة يمكن أن يقودا إلى قبول النظرية، كما يمكن أن يقودا إلى رفضها، كما في تشومسكي٦٤، بل إن بوبر يذهب إلى أبعد من هذا ويرى أنه لا يمكن البرهنة على صحة النظرية، كل مايمكن القيام به على ـ أكثر تقدير ـ هو البرهنة على بطلانها.[١٧]

إن النظرية العلمية تتكون من قضايا كلية، لا يمكن الوصول إليها انطلاقا من قضايا جزئية عن طريق الاستقراء، لأن النظرية العلمية نظرية وصفية، وهذا مايطلق عليه قوانين الطبيعة، ويفترض الوصول إلى هذه القوانين موقفا مسبقا تكون الطبيعة بموجبه متسمة بالاطراد، لأن كل نظرية علمية لابد لها من افتراض تصور مسبق للميتافيزيقا، إلا أن هذا لا يعني أن العلم هو الميتافيزيقا، لأنها من طبيعة مختلفة، فالميتافيزيقا تلعب دوراً أساسيا في تأسيس العلوم، لكنها غير العلم، يقول بوبر: «إنه من الحقائق المسلم بها أن الأفكار الميتافيزيقية البحتة ـ ومن ثم الأفكار الفلسفية ـ ذات أهمية قصوى للكوزمولوجيا، فمن طاليس إلى أينشتين، ومن الذرية القديمة إلى تأملات ديكارت عن المادة، ومن تأملات جلبرت ونيوتن وليبنتز وبسكوفيك عن القوى إلى تأملات فاراداي وأينشتين عن مجالات القوى، أضاءت الأفكار العلمية معالم الطريق».[١٨]

إن للميتافيزيقا دورا في انطلاقة العلم، وفي تغذية الخيال العلمي، ولكنها غير العلم، لأن العلم لا يقدم قضايا كلية غير قابلة للإبطال، أي لا يمكن إبطالها بقضايا جزئية، وكل قضية غير قابلة للإبطال فهي ميتافيزيقا، وليست علما، لأن العلم يقدم قضايا يمكن تأكيدها في لحظة معينة من الزمان والمكان، ولا يمكن تأكيدها بصورة مطلقة، وعلى سبيل المثال، إذا أخذنا القضية الكلية (كل البجع أبيض) «tous les cygnes sont blancs»، فإن هذه القضية كتعميم، لا يمكن الوصول إليها انطلاقا من قضايا جزئية، مهما كان تعددها، لأن النتيجة يمكن أن تكون سلبية فتقودنا مقدمات القضايا الجزئية إلى القول بأنه يوجد بعض البجع غير أبيض[١٩]. وهكذا فالاستقراء لا يقود إلى العلم، لأنه كما قال باخ (Bach): «ليس إلا مجرد طريقة أخرى لقول نفس الشيء» ولذلك فالاستقراء لا يأتي بجديد، وهذا معناه أن القضية الجزئية لايمكن أن تبرر القضية الكلية، كل ماتفعله القضية الجزئية هو الإبطال (Falsification). هذه خلاصة رأي بوبر في النظرية العلمية لأن كل ما لا يقبل الإبطال في نظره فهو إما ميتافيزيقا، وإما علم كاذب (Pseudo-sience) كالتحليل النفسي والماركسية لعجزهما على الوصول إلى قضايا كلية، فالتحليل النفسي يعطي تفسيرا للحالات الممكنة، وهي حالات لا يمكن إبطالها باللجوء إلى الملاحظة والتجربة، ولذلك فالتحليل النفسي ليس علما، وكمثال على تفسيراته التي لا تقبل الإبطال، حالة رجل يغرق طفلا ليقتله، وآخر يضحي بحياته في سبيل إنقاذ ذلك الطفل، فالرجل الأول

يعاني من عقدة أوديب أي الكبت، والثاني قام بما قام به إرضاء لنزعة الغرور التي تتملكه، وكل هذه التفسيرات غير قابلة للإبطال في نظر بوبر، ولذلك فهي تفسيرات لا وصفية (Nom Descriptive)، وما ينطبق على التحليل النفسي ينطبق على الماركسية كذلك فهي بدورها تقدم قضايا غير قابلة للإبطال.

خصص بوبر كتاب بؤس التاريخانية (The poverty of historicim) للاستدلال على لا علمية الماركسية، وتفنيد دعاوى التاريخانيين فيما يخص الفرق بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية، وبعد أن حلل رأي المذهب التاريخاني في الملاحظة والتجربة والتعميم، انتهى إلى استحالة إمكانية التنبؤ بمستقبل التاريخ الإنساني، لأن التاريخ يتقدم بنمو المعارف الإنسانية ونحن لا يمكن أن نتنبأ بكيفية نمو معارفنا.[٢٠]

يتسم نقد بوبر للتاريخانية بغلبة الطابع المنطقي، ولذلك يمكن حصر الجدال بينه وبين التاريخانيين في دائرة الصراع بين الاسميين والواقعيين، فبحكم نزعته الاسمية ينتقد ممثلي المذهب الماهوي، أو الواقعيين كأفلاطون وهيجل وميكيافلي، إذ لا وجود في نظر بوبر للكليات أو الماهيات، لا وجود لمفاهيم الأمة والمجتمع والطبقة، لأنها مجرد مفاهيم أو تركيبات ذهنية، توظف لتبرير الاستبداد في المجتمع المغلق، ما يوجد في الواقع، هو الفرد الذي يجب أن يكون مبتدأ التحليل ومنتهاه في المجتمع المفتوح، ولذلك كان تفكيره في مسألة الدولة تفكيرا بالأخلاق ولم يستطع بالتالي أن يصل إلى نظرية الدولة.[٢١]

لقد كان تفكير بوبر ـ كتفكير الكانطيين الجدد ـ رد فعل ضد النازية، وضد الأنظمة الاستبدادية، لذلك رفض فلسفة التاريخ، وأنكر غائية الصيرورة التاريخية، وكل ذلك كان نتيجة تعريفه للعلم الموضوعي، وحصره العلم في منهجيته وهذه في طريقة التفنيد، وهذا استنتاج مبني على منطلق العلوم، ولا تسانده خلاصات مؤرخي العلوم،[٢٢] ولذلك كان حكمه على التاريخانية كمن حكم على فساد شيء بفساد إحدى نتائجه.

يحصر بوبر التاريخانية في الماركسية، ويحكم على الأولى من خلال الثانية، لا يرى في التاريخانية إلا ايديولوجيا لتأليه التاريخ، ولتبرير تسلط الأنظمة الكلية، ولذلك فالتاريخانية ضد المجتمع المفتوح وبصرف النظر عن سداد هذا النقد، فإنه يبدو مقبولا في سياق التطور التاريخي للمجتمعات الأوربية، باعتبارها مجتمعات استنفدت قيم الحداثة، وعاشت الليبرالية كمنظومة متكاملة، بطموحها وإخفاقها، أما في وضع كوضع المجتمع العربي حيث السيادة لقيم التقليد في الحياة الفردية والاجتماعية، فإن نقد التاريخانية لايجد تربته الملائمة لانعدام شروطه الموضوعية، لا يمكن الحديث عن مابعد الحداثة في مجتمع لم يعش الحداثة بعد، في مجتمع ـ في أحسن الأحوال ـ يستهلك العلم ولا يساهم في إبداعه، في مجتمع يكتفي فكره بالكلام الإنشائي عن الحداثة دون إدراك مغزاها وأبعادها، لهذه الأسباب لم تناقش علمية الماركسية أو لا علميتها في الفكر العربي خارج الاعتبارات الايديولوجية، ولهذه الأسباب أيضا لم تستطع اللسانيات أن تصبح من ثوابت الفكر العربي شأنها شأن جميع العلوم العصرية.

نصل الآن إلى جوهر المشكل الذي نروم تحليله، ويمكن صياغته في السؤال التالي: إذا كانت الماركسية ليست علما حسب تصور بوبر، وكان تشومسكي يتبنى نفس المفهوم، فهل معنى هذا أن تشومسكي يقول بدوره بلاعلمية الماركسية والتاريخانية؟.

يصعب الربط بين آراء تشومسكي اللغوية وآرائه السياسية، إلا أن الصعوبة لا تعفي من المحاولة، فقد سألته متسو رونا (Mitsou Ronat) عن العلاقة التي يقيمها على مستوى مناهج التحليل بين نشاطه العلمي ونشاطه السياسي، فأجاب: إذا كانت هناك علاقة فإنها على مستوى موغل في التجريد[٢٣].

ليست هناك علاقة عميقة بين النقد الايديولوجي ودراسة بنية اللغة، لأن خطورة مضمون ووظيفة الايديولوجية تكمن في أنها لا تهتم بالوقائع كما هي، وإنما تهتم بتقديمها، وتأويلها بطريقة تجعلها ملائمة لمصالح النخبة (Lintelligentsia) وللمطالب الأيديولوجية.[٢٤]

التحليل الأيديولوجي تحليل تبريري عند تشومسكي، يذكرنا هذا النقد بالتحليل الماركسي، الايديولوجيا كقناع، كتبرير لمصلحة طبقية، كما يذكرنا نقد تشومسكي للديمقراطية الحديثة[٢٥] بالنقد الماركسي لليبرالية، أين يكون الخلاف بين ماركس وتشومسكي؟.

إن الماركسية والمادية بوجه عام عرقلتا البحث في اللغة، هذا ما صرح به تشومسكي، إلا أنه يقصد بالماركسية جزءا من التقليد الماركسي المتمثل في الماركسية اللينينية، وإن كان لا يحب استعمال مصطلحات مثل «الماركسية»، لأن مثل هذه الاستعمالات تنتمي في تقدير تشومسكي إلى تاريخ الأديان والعقائد،[٢٦] لسبب بسيط هو أن ماركس لم يكن إلها، بل كان إنسانا يصيب ويخطئ، بدليل أنه أتلف كتابه «العلمي الأول». بالإضافة إلى أننا لا نجد عنده إلا القليل من الأفكار التي لها صلة بدراسة اللغة، وقد سبق أن رأينا رفض تشومسكي التفسير الذي يقرن النحو الكلي بعلاقة الإنسان بالواقع الخارجي.

اعتقد ماركس أن ماهية الإنسان تتحقق في التاريخ باعتباره يعكس بنية العقل الإنساني، لذلك اقترح الحل المعروف الذي أفضى إلى طوباوية تحلم بإنسان حر غير مستلب، عار من التناقضات الاجتماعية، ورأى بوبر في فلسفة التاريخ ميتافيزيقا لايمكن إثباتها أو إبطالها، فهي على هذا الأساس ليست علما. لا مناص في نظر بوبر من الاهتمام بالفرد، وتطبيق النظرية الاجتماعية تلو الأخرى إلى حين العثور على النظام الأمثل. وانتقد تشومسكي الديمقراطية الحديثة لأن الديمقراطية الحقة في نظره، لا تجعل النخبة وصية على المجتمع، ووظيفتها تنحصر في تكييف الناس للمصادقة على القرارات، بل الديمقراطية هي أن يشعر الناس بقدرتهم على تنظيم شؤونهم بدون وصاية، وهذا معناه الإيمان بإبداعية الإنسان وطابعه الخلاق، لهذا رفض تشومسكي علم النفس التجريبي الذي جعل الإنسان أسير الحتمية الخارجية كما سبق.

إن تحقيق إنسانية الإنسان تتوقف على تنظيم اجتماعي لم يتحقق بعد، يعترف للإنسان بطابعه المبدع الذي يميزه عن باقي الكائنات، لكن المشكل في نظر تشومسكي - على مايبدو - يكمن في فهم هذه الإبداعية، يكمن في نهاية التحليل في فهم الطبيعة البشرية، ودراسة بنية اللغة تفتح بعض الأمل لفهم هذه الطبيعة، وكأن الفلسفات السابقة ركزت على الإنسان في بعده الخارجي (التاريخي والاجتماعي) وأهملت البعد الداخلي، وتلك إشكالية التوليدية.

عندما نقول إن هدف التوليدية هو الوصول إلى فهم ما للطبيعة البشرية، فإن هذا معناه السعي إلى الوصول إلى فهم الفكر واللغة والاكتساب والاستعمال والمعرفة، وباختصار إلى فهم الطبيعة البشرية التي لا نعرف عنها إلا اليسير، بل إن هناك ظواهر من هذا القبيل نجهلها جهلا تاما، ما قيد طموح تشومسكي وجعله لا يتطلع إلا إلى معرفة عالم الأشياء الممكنة بالنسبة للفكر، أي: «المشاكل» لأن هناك أشياء غير ممكنة يسميها

تشومسكي «الأسرار» تستعصي على الفهم، ربما لا يمكن للعقل البشري أن يحقق تقدما في معرفتها، وهذا مايبرر أخذ تشومسكي بمفهوم العلم القائم على الإبطال كما يفهمه بوبر.

قسم بوبر العالم إلى ثلاثة عوالم: العالم الأول: وهو عالم الحالات الفيزيائية، والعالم الثاني: وهو عالم الحالات العقلية، والعالم الثالث: عالم تعقل الأفكار، عالم المعرفة، وهدف تشومسكي تحقيق بعض التقدم في فهمه، لذلك كان تساؤله عن مدى مساهمة دراسة اللغة في فهم الطبيعة البشرية داخلا في تساؤله عن مشكلة المعرفة أو مشكل أفلاطون.

عزا بوبر التقدم الهائل الذي عرفته العلوم الطبيعية إلى (Galileo) ونيوتن، لكن العلوم الاجتماعية لم تجد بعد من يحقق لها هذا التقدم.(٢٧) وقال تشومسكي: «منذ القرن السابع عشر طبع الأسلوب الجليلي العلوم الطبيعية، وتبني هذا الأسلوب هو الذي قاد هذه العلوم إلى النجاح الباهر».(٢٨) إذا كان هذا الأسلوب قد أعطى ثماره في ميدان العلم الطبيعي، فلم لا يطبق في ميدان العلم الاجتماعي والإنساني؟ لم لا يطبق في ميداني الفكر واللغة؟» ليس هناك سبب يجعلنا نترك المقاربة العامة للعلوم الطبيعية عندما نريد أن ندرس الكائنات البشرية، والمجتمع وأية مقاربة جديدة لمثل هذه المجالات لابد لها من تبني الأسلوب الجليلي.(٢٩) إن تبني هذا الأسلوب يمكن من الوصول إلى مفهوم دال للغة، يقودنا إلى جذور الطبيعة البشرية في الميدان المعرفي، لأن نجاح العلوم الطبيعية يرتبط باكتشاف المبادىء التفسيرية، ويتجاوز تغطية المعطيات بطريقة سطحية، لذلك يجب أن يطبق هذا الأسلوب في اللسانيات النظرية لما يتميز به من خصائص كالتجريد الذي يتغلب على استحالة تغطية كل المواد اللغوية باللجوء إلى الأمثلات (idealizations)، كأمثلة المتكلم - المستمع المثالي، وأمثلة المجموعة اللسانية المتجانسة، كما أن الأسلوب الجليلي يمكن من دراسة الخصائص الصورية الرياضية للنظرية اللسانية.

إن التوليدية ثورة معرفية، لأنها انتقال نوعي في فهم الظاهرة اللغوية، لأن التراكم الذي حققته الأنحاء التقليدية والبنيوية مكن من الانتقال من العناية بتغطية المعطيات، إلى الاهتمام بالبعد التفسيري، والطموح إلى تكوين نموذج للقدرة اللغوية، أي: النسق الذهني للقواعد التي يستدمجها المتكلم والثاوية خلف الكلام المنطوق.(٣٠) وتعتبر النمذجة فرقا جوهريا بين اللسانيات التقليدية واللسانيات الحديثة لأن النموذج هو «النظرية العامة المصورنة» على حد تعبير تشومسكي، أو هو «التمثيل الصوري للنظرية»(٣١) ودخول النمذجة أو الصورنة إلى اللسانيات يرجع إلى اتصال دراسة اللغة بالمنطق والرياضيات في الأربعينات من هذا القرن، وهذا موضوع يتطلب معالجة مستقلة.

الهوامش

(١) Chomsky, (1986) Knowledge of language, in Gunderson and Maxwell, 75p:xxv.
وكذلك الفاسي ٩٠، البناء الموازي، دار توبقال ص١٩.
(٢) Chomsky, (1968) Le language et la pensée, trad par Louis-jelan calvet, petite bibliotheque payot, p: 11.
(٣) تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة قبلان المزيني، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء. ١٩٩٠ ص١٤.
(٤) Chomsky, (1975) Reflexions sur le language, traduit de l'anglais par judith milner béatrice vautherion et pier Fila, F Lammarion, p:14.

(٥) Chomsky. (1975), p:16.
(٦) Chomsky. (1968), le language et la pensée, p:17.
(٧) Chomsky. (1975), p:16.
(٨) Chomsky. (1980). Regles et representations, trad de L'anglais par Alain kihn, Flammarion p:8.
(٩) Chomsky: (1977), Dialogue avec mistsou Ronat, Flammarion, p:63.
(١٠) الفاسي ١٩٨٥ اللسانيات واللغة العربية ص٤٢ جـ١.
(١١) John Lyons 1970 Chomsky p:31.
(١٢) Chomsky: (1977). Dialogue avec Mitsouronat, p:66.
(١٣) John Lyons. 1977 Chomsky, fonata/collins, the philosophy of language and Mind p: 126-127.
(١٤) Chomsky, (1977). dialogues avec Mitsouronat, Flammarion p:21.
(١٥) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥ ص٣٣.
(١٦) المرجع السابق، ص٣٤.
(١٧) Nicolas Ruwet 1968, Introduction à la grammaire generative, Librairie plon, p: 12-13.
(١٨) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥ ص ٣٥-٣٦.
(١٩) Nicolas Ruwet 1967, p.13.
(٢٠) انظر الترجمة العربية العربية لكتاب بوبر، بؤس الأيديولوجيا، ترجمة عبدالحميد صبره، دار الساقي، ١٩٩٢ ص٨.
(٢١) العروي عبدالله، مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، ١٩٩٣، الفصل الأول، نظرية الدولة الإيجابية.
(٢٢) العروي عبدالله، مفهوم التاريخ الجزء ٢ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الفصل الثالث: عودة المطلق ونقد التاريخانية، ص٣٦٨ إلى ٣٨٢.
(٢٣) Chomsky. (1977). Dialogues avec Mitsou Ronat, P:33.
(٢٤) Chomsky. (1977). Dialogues avec Mitsou Ronat, P:36.
(٢٥) تشومسكي، اللغة ومشكلة المعرفة، انظر الفصل الخامس: النظرة البعيدة الآفاق الجديدة لدراسة العقل، ص١١٩.
(٢٦) تشومسكي، اللغة ومشكلة المعرفة، ترجمة د. حمزة بن قبلان المزيني ١٩٩٠، ص١٥١.
(٢٧) بوبر، بؤس الأيديولوجية، ترجمة عبدالحميد صبره، ص١١.
(٢٨) Rudolf p. botha on "The galilean style" of linguistic inquiry, lingua 58 (1982) 1-50.
(٢٩) في خصائص الأسلوب الجليلي انظر المرجع السابق، بوطا ٨٢ والفاسي ٨٥، اللسانيات واللغة العربية.
(٣٠) Nicolas Ruwet. (1967), Introduction à la Grammaire générative, p:70.
(٣١) Crystal David. A First Dictionnary of Linguistics and phonetics.

المراجع العربية

(١) بوبر كارل: بؤس الأيديولوجيا، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي، ترجمة عبدالحميد صبره، دار الساقي، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
(٢) تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء ١٩٩٠.
(٣) العروي عبدالله، مفهوم التاريخ، الجزء الثاني، المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
(٤) الفاسي الفهري، عبدالقادر (١٩٨٥)، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء.
(٥) الفاسي الفهري، عبدالقادر (١٩٩٠) البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء.
(٦) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية، بيروت١٩٨٥.

المراجع الأجنبية

(1) Botha, Rudolf. P. (1982) ON "The galilean style" of Linguistic inquiry, Lingua. 58 (1982) 1-50.
(2) Chomsky, N. (1975), reflexions sur le languag, traduit de Langlais par judith milner, béatrice vautherin et pierre fiala.
(3) Chomsky, N. (1977), Dialogues avec Mitsou Ronat, (1980) Flammarion.
(4) Chomsky, N. (1980) Règles et représentations, traduit de langlais par Alain Kihm, Flammarion.
(5) Chomsky, N. (1986) Knowledge of language, in Gunderson and Maxwell.
(6) Cristal david. A First Dictionnary of linguistics and phonetics.
(7) Lyons Jhons. (1970) Chomsky, Fontana/ Collins, GreatBritain.
(8) Ruwet Nicolas. (1968) introduction á la grammaire générative, Plon.

الانزياح وتعدد المصطلح

أحمد محمد ويس*

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم، أي علم. وإذا كان قدماؤنا قد تداولوا بينهم أن «لا مشاحّة في الاصطلاح»، ثم كان أن ذهب هذا القول منهم مذهب المثل، فإن الناظر في العصر الراهن يرى من أمامه مشاحّات كثيرة غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا، وربما عند غيرنا أيضاً، إحدى مشكلات العمل النقدي التي كثيراً ماتصدم الناقد الأدبي المختص، بله القارىء العاديّ.

أما لماذا تغدو قضية المصطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي؟ فأمر طال بحثه، وعقدت من أجله ندوات تلو ندوات(**)، وصدرت فيه ملفّات تلو ملفات(***)، فيها من سديد الرأي ما لو طبّق لكان منه خير كثير.

وإذا كان لانبثاق المصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر، فإن نموّ الفكر وتطوره، ثم اتساع رقعة المعارف، واكتشاف حقائق جديدة.. كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة.

تلك حقيقة لا يختلف فيها أهل العلم، ولكنّ الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه، فلسائل أن يتساءل إذن متى يكون المصطلح جديراً بالقبول؟.. وهنا يلخص لنا أحد الباحثين صفة ذلك في شرطين:

الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل.

والآخر: عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد.(١)

(*) الجمهورية العربية السورية ـ حلب.

(**) من ذلك مثلاً: ندوة علامات التي عنوانها: المشكل غير المشكل، قضية المصطلح العلمي، والتي قدمها حمزة قبلان المزيني وشارك فيها عدد من الباحثين. ونشرت في كتاب علامات مج٢ ج٨/ ١٩٩٣ ومن ذلك أيضاً مؤتمر النقد الأدبي الذي عقدته جامعة اليرموك بإربد بالأردن في ١٤/ ٦/ ١٩٩٤.

(***) من ذلك مثلاً: العدد الذي خصصته مجلة فصول لـ«قضايا المصطلح الأدبي» مج٧ ع٣، ٤ وكذا العدد الخاص من كتاب علامات المعنون بـ«المصطلح: قضاياه وإشكالاته» مج٢ ج٨/ ١٩٩٣.

ولكنّ المشكلة أن هذين الشرطين ربما لا يتحققان في كثير من المصطلحات، فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد. ومردّ ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، ثم انقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق. ولعل شيئا من إيثار العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ ان كل فئة - وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثم لابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصاً بها. لايهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق. وواضح أن ليس من وراء مثل هذا الاختلاف كبير نفع للعلم، لأنه قد جاوز العلم منطلقا وغاية له.

وعلى الرغم من ذلك فلعل بعض الاختلاف أن يكون له مسوّغ، وخاصة عندما لا تكون الحال مستقرة كما هي حال نقدنا العربي الحديث، ذاك الذي يستقي في معظمه من مصادر أجنبية رأسا.

ومفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته وتعلّقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة. ومن البديهيّ أن تتفاوت فيما بينها تفاوتاً كبيراً، ولكنّ كثرتها تلفت النظر حقا، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غربيّة المنشأ أصلا، وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة سريعة.[2] وكان عبدالسلام المسدي قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكراً أمام كلّ واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على هذا النحو:

الانزياح L'écart لفاليري.

التجاوز L'abus لفاليري.

الانحراف La déviation لسبيتزر.

الاختلال La distorsion لويلك ووارين.

الإطاحة La subversion لباتيار.

المخالفة L'infraction لثيري.

الشناعة Le scandale لبارت.

الانتهاك Le viol لكوهن.

خرق السنن La violation des normes لتودوروف.

اللحن L'incorrection لتودوروف

العصيان La transgression لأراجون.

التحريف L'altération لجماعة مو.[3]

ثم أضاف صلاح فضل إلى ذلك كلمة «الكسر» ونسبها إلى من نسب المسديُّ إليه «المخالفة» وهو تيري. ونسب إلى بارت كلمة أخرى غير كلمة «الشناعة» التي ذكرها المسدي آنفا، وهي «الفضيحة»[*]. ونسب إلى

تودوروف كلمة «شذوذ»، بينما نسب المسدي إليه «اللحن» و«خرق السنن». وأما إلى آراجون فنسب كلمة «الجنون»(٤)(••).

ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر»(٥) عدة مصطلحات أيضا، نكتفي منها بذكر ما لم يذكر عند المسديّ وفضل، وهو: «الجسارة اللغوية» و«الغرابة» و«الابتكار» و«الخلق».

وورد عند جان كوهن، فضلا عمّا اعتمده من الانزياح والانحراف والخرق، لفظ آخر مرادف للانزياح هو «الخطأ»، إذ يقول: «إن الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوبا».(٦)

ولئن اختار المسدي في كتابه الرائد مصطلح «الانزياح» فإن صلاح فضل قد اختار «الانحراف» في غالب تآليفه(٧)، ولكنه أشار إلى أن هناك من يحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغيّ قديم هو «العدول».(٨)

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تنضاف إلى ما مضى من مثل الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير، والكسر، وكسر البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضداد، والإخلال، والاختلال، والخلل، والانحناء، والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر.

وسنرى وشيكا أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحا. فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة، فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصّله في الدراسات الغربية قبل العربية. ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعض منها - ولعل هذا البعض كثير - يسيء إلى لغة النقد. وإذن فليس هو جديرا بأن يكون مصطلحا نقديا. وهكذا فليس غريبا أن يستبعد الباحث: الإخلال، والاختلال، والشناعة، والخلل، والخطأ، والانحناء، والعصيان، والفضيحة، والجنون، والإطاحة، وربما غيرها أيضا، يستبعدها، على الرغم من أن لها أصولا أجنبية، لأنها، في رأينا، بعيدة جدا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها. ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها، فثمة كثير مما

(•) يستعمل صلاح فضل وصفا من هذا الاشتقاق نفسه، وذلك قوله: «إن شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف الشرقي المعتاد». إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة١٩٨٧، ص٨٢. وعندي أن هذا الاستعمال إن هو إلا وقوع في المحظور الذي لامسوّغ للوقوع فيه، إذ الفضيحة لغة وعرفا تعني: كشف المساوئ. وهو معنى لايفارق الأذهان أبدا، فكيف لنا أن نستعمل وصفا لأمر فني وجمالي؟!.

(••) وردت كلمة «الجنون» هذه أيضا في مقدمة مطاع الصفدي لكتاب ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ط مركز الإنماء القومي بيروت١٩٩٠، ص١٤، وذلك قوله: «والإنسان مغادر دائما لكل الصيغ (الإنسانية) التي حشر بها، وتم التعامل مع عقله وخبراته ومزاياه ونواقصه من خلالها دائما. حتى كان كل خروج عنها يوصم بالجنون أو المرض أو الخطيئة والجريمة... لقد كان «الجنون» إذن هو في ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة، (و) الذي يكسر لعبة الدّال والمدلول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدي، من أجل التماس مع الدّال وحده. وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساسا».
وغنيّ عن البيان أن إيراد مثل هذا الكلام لا يعني بالضرورة إقرارا به، ولكنه من قبيل إيراد الأشباه والنظائر، والتي من جملتها أيضا قول رولان بارت: «ويحصل الانزياح في كل مرة لا أحترم فيها ماهو كل... يحصل في كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية. ولهذا السبب قد يكون للانزياح اسم آخر: الشرس - أو ربما أيضا الحماقة» لذة النص: تر: محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، منشور في مجلة العرب والفكر العالمي بيروت ع ١٠ربيع ١٩٩٠، ص١٣. وقريب من هذا قول أحمد السماوي عن الرومانسية إنها «قد ثمنت الجنون واعتبرته شكلا من أشكال الإبداع الذي هو الانزياح والخروج عن المعتاد». الحوارية والمناجاتية في مرد حسين، كتاب علامات مج٤ ج١٣ س١٩٩٤، ص١١٨. وللتوسع في هذا الموضوع يراجع البحث المهم الذي كتبه يحيى الرخاوي وعنوانه «جدلية الجنون والإبداع» مجلة فصول مج٦ ع٤/ ١٩٨٦ ص٣٠، ٥٨، وكذا ملف مجلة «عالم الفكر» عن «الجنون في الأدب» مج ١٨ ع١/ ١٩٨٧، ومحور مجلة «ألف» لعام١٩٩٤ عن «الجنون والحضارة».

يغني عنها. وقد أشار إلى مثل مانحن فيه ناقد غربيّ ذكر أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنها «انحراف»، مبالغ فيها مثل: المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة.(٩)

والحق أن هذه الكلمة، فضلا عن افتقارها إلى اللياقة، ليس لها في المترجمات العربية أو في كتابات الباحثين العرب حظ من الصيرورة والذيوع كبير، ولا ينبغي. وهكذا رأينا أن نفصّل الحديث في المصطلحات الرئيسية التي بدا لنا أنها ثلاثة، وهي الانحراف والعدول والانزياح، ثم نتبع ذلك بحديث عن مصطلحات هي دون هذه شيوعاً وارتباطاً بمفهوم الانزياح.

الانحراف

أما «الانحراف» فهو الترجمة التي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح deviation الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ولكنه في الإنجليزية أكثر دورانا. وترجمته بالانحراف هي، فيما يبدو، أصح ترجمة له،(١٠) وإن كان هناك من ترجمه بمصطلحات أخرى كالشذوذ أو العدول، فممن ترجمه بـ«الشذوذ» مؤلفا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،(١١) وشرحا هذا الشذوذ بأنه «الخروج على القاعدة ومخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس، والقياس أن يكون جمعاً لفارسة. كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجملة، واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي». وكذلك صنع محمد علي الخولي في «معجم علم اللغة النظري».(١٢) ووضع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين هما: انحراف وشذوذ.(١٣) وأما فهد عكام فجعل الانحراف والعدول ترجمة للمصطلح السابق،(١٤) وانفرد حسن كاظم، فيما يبدو حين ترجم deviation بالانزياح(١٥) في حين جعل الانحراف ترجمة لـdeparture(١٦)

ومهما يكن من أمر، فإن السواد الأعظم من باحثين ومترجمين يستعمل مصطلح «الانحراف»، فأحيانا يذكر الكلمة الأجنبية، وأحيانا أخرى يغفلها.(١٧)

والمصطلح وارد أيضا في بعض الكتب التي تنتمي إلى حقل اللسانيات أو فقه اللغة.(١٨)

على أن الذي يمكن أن يلاحظ على مامضى من أسماء عربية هو غلبة تأثرها بالإنكليزية، أو استقاؤها منها مباشرة، وهي التي يكثر فيها المصطلح deviation المستعمل في الفرنسية ولكن على نحو أقل. ومما يمكن أن يلاحظ أيضا هو أن الوعي بالمصطلح لدينا بدأ في فترة متأخرة لاتكاد تجاوز العقدين، ولكن ذلك لاينفي أن الانحراف قد ورد - مفهوما ومصطلحا - في ترجمة زكي نجيب محمود لكتاب إتش. بي. تشارلتن المعنون بـ«فنون الأدب» والذي طبع بالعربية في فترة مبكرة نسبيا عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف، ورد المصطلح في معرض حديث تشارلتن على بيتين لمردث يقول فيهما:

لابدّ لي أن أهوي واجفا

على هذا الصدر الذي يحمل الوردة

ويعلق تشارلتن بأن الشاعر يريد «أن الملحد، الذي يكفر بخلود الروح بعد موت الجسد، لا ينبغي له أن ييأس مادام مصيره هذه الأرض التي تحمل الورد فوق صدرها. لكن الشاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا

مستقيما واضحا كما عبرنا عنه في النثر، لأن المعنى العقلي لا يكفيه... إنه ليرى في هذه الأرض أمّا رؤوما تتسل من جوفها الجميل، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل. فكل هذه الخواطر تتداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها «الصدر الذي يحمل الوردة». وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد، فليس الورد أطفالا، وليست الأرض صدرا حنونا يضم إليه الأطفال، ولكن هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو قيمة الصورة التي رسمها الشاعر باستعارته».[19]

ولعل هذا النص هو، فيما يظهر، أقدم نص مترجم ورد فيه مصطلح «الانحراف». ثم كان أن استعمله مصطفى ناصف، بعد ذلك بعقدين من الزمان، في كتابه «نظرية المعنى في النقد العربي»[20] إذ ورد القول عنده بأن «الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق».[21] ويبدو أن ناصفا من أوائل من استعمل المصطلح من النقاد العرب المعاصرين، وظل يستعمله فيما تلا من أبحاث.[22] واستعمله أسعد حليم في ترجمته لمجموعة أبحاث طبعت تحت عنوان «الرؤيا الإبداعية». وقد جاء في بحث لبول فاليري: «أن كل عمل مكتوب... يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية.. فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر - أي عن أقل طرق التعبير حساسية - وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه، بشكل ما، إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو. وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني».[23]

وقد كتب لهذا المصطلح أن يشيع في كتابات كثير من الباحثين، ولكن استعماله لم يخل من اضطراب في بعض الأحيان، فقد ورد المصطلح قرين مصطلحات أخرى في مثل هذا النص الذي لخص فيه محمد مفتاح كلاما لجان كوهن فقال: «إن الشعرية تتحدد بالمجاز، والمجاز فرق أو انحراف(خرق)، ويرادف عنده اللحن بمفهوم المحو التوليدي - التحويلي. ومن ثمة فهو يعتري التركيب، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز؟ تحطيم اللغة العادية (كذا) وخلق لغة سامية شعرية. على أن هناك أربعة نماذج من الخرق وهي: منطقيّ، ودلاليّ، ومعرفيّ، وصوتيّ، أي خرق لمبدأ التناقض، ولقواعد الانتقاء وللمعرفة الموسوعية».[24] وبعيدا عما في هذا النص من ركاكة وضعف، فإننا نلاحظ أن الباحث جمع فيه ستة مصطلحات، وكان يكفيه لو اقتصر على واحد أو اثنين. وعلى هذا الغرار قول عبدالسلام المسدي: «إن القدماء كانوا يعتبرون أن كل تغيير يطرأ على قواعد اللغة إنما هو انتهاك لأبدية قوانينها، فهو بالتالي تجن على اللغة وتسلط على أصلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة. وفي كل بدعة عدول وانحراف. وما إن يظهر الشذوذ حتى تنبري المجموعة لمقاومته».[25]

وإذ قد تبين أن مصطلح الانحراف على هذا النحو من الشيوع في كتب النقد والأسلوبية، فينبغي أن ننتبه إلى أن لفظ «الانحراف» كثير الورود في كتب النقد في حقول وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية، ولكنه في أكثرها يحمل بعداً غير إيجابي:

فقد يرد في معنى الميل والابتعاد عن المعنى الفني، فهذا مصطفى ناصف، وقد رأيناه آنفا يستعمله في معناه

الفني، يستعمله في النص التالي بمعنى غير فني إذ يقول: «وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني، مع الأسف، تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية». [٢٦]

وورد الانحراف في معنى الميل في قول ويمزات وبروكس: «فهل كانت نظريتهما (أي كولريدج ووردزورث) في واقعها نظرية عامة في الشعر؟ أم أنها كانت تنحرف انحرافا بالغاً نحو نوع خاص من الشعر». [٢٧]

وورد عند نعيم اليافي على أنه عيب فني أو جمالي: «أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضا فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر. كذلك الانحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الإنجليزية». [٢٨] وكذا هو عند محمد حسن عبدالله إذ يقول: «والطريف حقا أن (النقد) يظل يحسب نفسه علميا حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج»[٢٩]. ويقول: «إن النقد حين يتخلى عن دوره في ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف، وتفقد ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التي استحدثت لتلبيتها». [٣٠] ومثل ذلك قول كراهام هاف: «إن أيّ تحليل أسلوبي سينحرف عن الطريق السوي إذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار». [٣١]

ويرد الانحراف مساويا للخطأ والعقم كثيرا عند عبدالعزيز الأهواني، فهو يقول مثلا: «إن ماحرص عليه (ابن سناء الملك) أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافا في فهم الشعر، وخطأ في إدراك مهمة الشعر... بل ويكاد شعراء عصره جميعا... يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف». [٣٢] وورد الانحراف قرين الخطأ وفي معناه في قول محمد المبارك: «يجب التفريق بين ماهو خطأ وانحراف، وماهو توليد وتطور»، [٣٣] وعلى ذلك قول ابن رشد الوارد في دراسة جابر عصفور: «وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الإنسان، طالما تباعد العقل عنها، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا، لا يضبطه العقل أو يحكم مساره». [٣٤] وكذا قول ويمزات وبروكس: «وستكون وظيفة مثل هذا العلم أن ينقي التفكير من الخطأ والانحرافات»، [٣٥] وقول نعمة رحيم العزاوي عن بعض الأبيات: إن الرواة «قد أخطأوا في روايتها، وانحرفوا بها عن الطريق المألوفة في لغة الشعر». وقوله أيضا: إن النقاد عملوا على «تبصير المنشئين بما أخذوا يتورطون فيه من زيغ وانحراف عن جادة التعبير اللغوي السليم». [٣٦] والمصطلح وارد بكثرة في أطروحة شكري فيصل لنيل الدكتوراه عام ١٩٥١ بمعنى الشذوذ والخروج على الحق والصواب. [٣٧] وهو يصف الضرورات الشعرية بأنها «ليست... إلا من ألوان الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصدا إلى تلطيف وقعها وتخفيف أثرها». [٣٨] وهو إذ يقرن بين التطور والانحراف في قوله: «فقد كان هذا السجع الذي دخل الحياة الأدبية العربية بلورة لكل ما أصابه من تطور وانحراف»[٣٩]، يرى في هذا السجع ردّة جاهلية، [٣٩] ثم يرى في أسلوب ابن المقفع «انحرافا عن الأسلوب القرآني الأصيل»، [٤٠] ويقرن بين الانحراف وبين الاستعمال الخاطىء. [٤١] وحين يأتي على تجديد بشار يرى أن بشاراً «كان أول الشعراء الذين انحرفوا عن (عمود الشعر) وثاروا به، ومضوا يصوغون نتاجهم الفني وفق أهوائهم وميولهم». [٤٢]

وكان يمكن لشكري فيصل أن يسلك في عداد من التفت إلى مصطلح الانحراف في فترة مبكرة مع زكي نجيب محمود ومصطفى ناصف، لولا أن غلب على كلامه استعمال الكلمة في معنى الخطأ والشذوذ، فربطه بين التطور والانحراف شابه وصف هذا الانحراف بأنه «ردّة جاهلية». وكذا شابَ «انحراف بشار» وصفه له بأنه «وفق أهوائه وميوله». والحق أن شكري فيصل لا يطالب بأكثر مما أتى، إذ انه في مقام وصف لما يعتقد أنه كان موجودا حين كان الناس يرون هذه الأشياء خطأ وشذوذاً.

وإذا مضينا مع الانحراف وجدناه يرد في معنى التحريف والفهم الخاطىء كما في قول قاسم المومني: «إن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها إلى مجرد نقل سلبي للعالم الخارجي. وكان هذا الانحراف، في الظن الغالب، سيما في انحراف أشد عند لاحقيه من النقاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيرهم». [٤٣] وكذا الشأن عند ويمزات وبروكس إذ ترد الانحرافات بمعنى التحريفات، وذلك عند الترجمة من لغة إلى أخرى[٤٤].

وقد يرد الانحراف مرادفا للحن ودالاً عليه، ومن هذا قول محمد حسن عبدالله: «. . . وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة وخالف المعنى المعجمي الذي حدده اطراد الاستعمال»[٤٥]، وقوله أيضا: «إن تأمل تأثير الحوار بين الكلمات - الصور في البيت الواحد يمكن أن يعطي تفسيرا لكثير من الاستعمالات الخاصة التي اعتبرت أخطاء أو انحرافات في الاستعمال». [٤٥]

ويرد الانحراف للدلالة على عاهات النطق، [٤٦] وللدلالة على بعض الأمراض النفسية. [٤٧]

ويرد دالا على فساد السلوك كما في قول ابن رشد السابق الإشارة إليه: «. . . وهكذا كله يعني أن المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الإنساني، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره». [٤٨]

ويرد أخيراً للدلالة على «الشذوذ الجنسي». [٤٩] وهذا هو أسوأ مايحمله اللفظ من دلالات.

ولعله قد اتضح، بما هو كاف الآن، أن الانحراف كلمة مشغولة إن في ثنايا الكتب أو في الأذهان. وإذا صح أن «المشغول لا يشغل» أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم، أعني مفهوم «الانزياح».

العدول

أما هذا المصطلح فليس بجديد كما سبق القول، إذ انه، هو أو بعض مشتقاته، وارد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة. [٥٠]

و«العدول» مصدر عَدَلَ، أي مالَ وجازَ. [٥١]

أما علاقة المصطلح بكتب النقد والأسلوبية، فلعل المسدي هو أول من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وكان ذلك في كتابه الأول «الأسلوبية والأسلوب»، [٥٢] غير أنه مع ذلك لم يستعمله في كتابه آنذاك، واستعمل مصطلحا آخر هو «الانزياح». ولكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلا،

فرغب عنه إلى «العدول»[٥٣] ولما سألته في ذلك أجاب بأنه عندما استعمل مصطلح «الانزياح» ترجمة لمفهوم Écart أول مرة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح «العدول» إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس.[٥٤]

وقد استعمل «العدول»، غير المسدي، نفر غير قليل من الباحثين العرب، فمنهم من كان استعماله له عرضا، ومنهم من اعتمده في كتاباته.

ويجيء تمام حسان على رأس من اعتمدوه، فهو يكثر من استعماله في «الأصول»،[٥٥] وكذا في «البيان من روائع القرآن»[٥٦] وفي بعض مقالات له بمجلة فصول.[٥٧] وطبيعيّ أن يستعمل «العدول» وهو اللغوي قبل كل شيء.

واعتمد العدول أيضا حمادي صمود، وابتدأ ذلك أولا في بحث له عنوانه «المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية»،[٥٨] ثم في كتابه «التفكير البلاغي عند العرب»،[٥٩] وكتابه «الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة».[٦٠] وهو يرى في مصطلح العدول «أحسن ترجمة لمفهوم Ecart».[٦١] ولكنه لا يعلل لمَ كان العدول كذلك، ولربما كان ذلك بتأثير من انهماكه في التراث البلاغي، هذا الذي ورد في مصطلح العدول كثيرا.

وممن اعتمده أيضا مصطفى السعدني،[٦٢] وعبدالله صوله،[٦٣] والطيب البكوش،[٦٤] والأزهر الزناد.[٦٥]

وثمة بعد ذلك من لم يرد المصطلح عنده سوى مرة أو مرتين.[٦٦]

وينبغي التنبيه أخيرا على أن المصطلح، وإن كان واردا في التراث البلاغي، قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية، وعلى ذلك قول الآمدي تعليقا على بيت البحتري:

لا تلمني على البكاء فإنّي — نضو شجو مالمت في البكاء

«هذا عدول عن القياس وصحيح التمثيل...»[٦٧] وورد عند القاضي الجرجاني أن المتأخر «اجتذبه الإفراط إلى النقص، وعدل به الإسراف نحو الذم»[٦٨]. وورد عند أبي هلال العسكري أن من عيوب المديح «عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس، من العقل، والعفة، والعدل، والشجاعة، إلى مايليق بأوصاف الجسم من الحسن والبهاء والزينة».[٦٩] وورد عند الزمخشري «وقيل للمخطئ لاحن لأنه يعدل بالكلام عن الصواب».[٧٠] ومثل ذلك قول ابن وهب: «وأما الخطأ فهو ضد الصواب. ومعناه: العدول عن المقصد من غير تعمد... (وأما) الجور فهو عدول عن الطريق بقصد».[٧١] وإذ تعرض لهذه السياقات القديمة نبغي من ورائها التنبيه على أن «العدول» ومشتقاته لا يخلو من بعض اللبس. وهو يشارك لفظ «الانحراف» في أنه مشغول أو شبه مشغول.

الانزياح

ويقع هذا المصطلح في مرتبة ثانية بعد «الانحراف» من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب.

و«الانزياح» مصدر للفعل المطاوع «انزاح»، أي ذهب وتباعد.[٧٢] وهو من أجل هذا أحسن(*) ترجمة للمصطلح الفرنسي Écart، إذ إنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها «البعد»(**) أيضا. وحتى إن بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك[٧٣] ولكن كلمة «البعد» لاتقوى - فيما أحسب - على أن تحمل المفهوم الفني الذي يقوى الانزياح على حمله.

أما أقدم استعمال لكلمة «انزياح» فقد كان، فيما وقع عليه بصرنا، في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق[٧٤] في تعريب لمصطلح فرنسي هو Descent de La matrice، وقد عرّب بـ «انزياح الرحم». وطبعا، فهذا ليس من شأننا إلا باعتبار واحد هو التنبيه على أن الكلمة العربية أُقرّت للاستعمال.

ووردت الكلمة في ترجمة محيي الدين صبحي لكتاب ويمزات وبروكس[٧٥] من غير أن يظهر منها معنى أسلوبي ما. وورد الفعل «انزاح» مرتين في ترجمته لكتاب ويلك ووارين.[٧٦]

ومن جهة أخرى فإن الكلمة Écart وردت في مجلة مجمع اللغة العربية مترجمة بـ «الانحراف» في مصطلح مركب هو «Écart de regime» أي «انحراف عن التدبير الغذائي».[٧٧]

والحق أن كلمة Écart بما هي مصطلح أسلوبي قد تجاذبتها في العربية عدة ترجمات لم يكن حظها من الصحة والشيوع واحدا. ولعلها قد ظهرت أول الأمر في تقديم عبدالسلام المسدي لكتاب ريفاتير «محاولات في الأسلوبية الهيكلية»[٧٨]، وكان قد ترجمها آنئذ بـ «التجاوز»، ولكن المسدي بعد ذلك يستبدل بالتجاوز «الانزياح» الذي استعمله في كتابه الأول «الأسلوبية والأسلوب»[٧٩] كما سبق القول، ثم في أطروحته للدكتوراه «التفكير اللساني في الحضارة العربية»[٨٠]. وقد بدا لي أنه أول من استعمل الانزياح ترجمة لـ Écart، ولما رغبت إليه أن يؤكد لي ذلك لم يفعل. على أنه في قاموس اللسانيات يترجم الكلمة بـ «العدول»،[٨١] على حين يضع الانزياح في مصطلح مركب هو decalage semantique أي: انزياح دلالي[٨٢]. وقد صنع عبدالله صولة صنيع المسدي، إذ ترجم هو الآخر Écart بالعدول.[٨٣]

ومهما يكن فإن ثمة اجتهادات أخرى في ترجمة الكلمة لا يخلو بعضها من اضطراب، فبدر الدين القاسم الرفاعي ترجمها بـ «التباين» في بضعة مواضع من ترجمته لكتاب ستاروبنسكي «النقد والأدب»،[٨٤] ولكنه في مواضع أخرى من الكتاب يضع للكلمة ترجمة أخرى هي «الفاصل» إذ يقول: ولكي نقدر التباين الوارد في الأسلوب تقديرا صحيحا.. ينبغي أن نطرح سؤالا إضافيا: هل تقر البيئة الثقافية مثلا هذا الفاصل؟،[٨٥] يعني التباين والانزياح، ثم يترجم كتاب أنطونان أرتو المسمى «Le Grand Écart» بـ «الفاصل الكبير».[٨٦] ويضع محمد رشاد الحمزاوي للمصطلح عدة ترجمات هي: الميل والانزياح والتجاوز واللحنة.[٨٧] وأما توفيق الزيدي فينتقي لنفسه مصطلح «الاتساع» ترجمة لـ Écart[٨٨] على الرغم من أنه في سياق عرض لكتاب المسدي الذي اختار الانزياح. ويضع بسام بركة للمصطلح عدة ترجمات هي: ابتعاد وانزياح وفارق.[٨٩] ويضع أحدهم للكلمة ثلاث ترجمات، فالأسلوب «ابتعاد Écart عن الكلام المألوف والمستعمل»،[٩٠] وهو أيضا «نشاز Écart وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل».[٩٠] ولم يوفق أحمد درويش حين ترجمها بـ

(*) نريد بهذا أن نرد على حمادي صمود رأيه في أن «العدول» هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي وقد سلف.
(**) Le Grand Robert de La Langue francaise. Carad a 1985, III-725.

«المجاوزة»، (٩١) وقد يلام على سوء هذه الترجمة، لأنه حين ترجم الكلمة كان مصطلحا الانزياح والانحراف قد عرفا وشاعا. فهل نعزو ذلك إلى قصور في الاطلاع؟.. ربما.. فهو في مقدمته للطبعة الثالثة من ترجمته لكتاب كوهن التي صدرت عام ١٩٩٣ يذكر أنه عندما طالع الترجمة الثانية للكتاب - ويعني بها الترجمة المغربية - وجد أنها اختارت مصطلح «انزياح». ولعله لم يسمع بالانزياح قبل أن يطّلع على هذه الترجمة بآية مانراه يتساءل قائلا: «ولا أدري ما الدلالات الجانبية لمثل هذه الكلمة في لهجات بعض مناطق الشمال الإفريقي». (٩٢) على أنه يتعلل في استعماله «المجاوزة» ترجمة لـ Écart بما في البلاغة العربية من كلمة «المجاز»، الذي يعني «طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام..». (٩٣) ومثل ذلك في السوء ترجمة جوزيف ميشال شريم له بـ «الفارق». (٩٤) وهو مانلقاه أيضا عند سعيد علوش. (٩٥)

على أن ثمة من الباحثين من ترجم Écart بالانحراف، وعلى ذلك لطفي عبدالبديع، (٩٦) وصلاح فضل، (٩٧) وفهد عكام، (٩٨) وحامد أبو أحمد. (٩٩)

ومن طرف آخر يضع مترجما كتاب «لذة النص» كلمة الانزياح ترجمة للكلمة الفرنسية Derive. (١٠٠) على حين يترجمها منذر عياشي - وهو الذي ترجم «لذة النص» أيضا - بـ الانحراف. (١٠١)

ويستكثر أحد الباحثين من المصطلحات فيذكر في بضعة أسطر خمسة مصطلحات وهي: الانحراف والعدول والخروج والانزياح والفوارق. (١٠٢)

تلك إذن أمثلة على اختلاف ترجمة Écart خاصة. ومهما يكن من أمر كثرتها، فإن الذي عليه أغلب الباحثين في ترجمتها إنما هو «الانزياح»، فمنهم من كثر استعماله له، (١٠٣) ومنهم من كان استعماله له عرضاً أو قليلا. (١٠٤)

على ما ينبغي ملاحظته ههنا هو أن مايغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزياح هو اعتمادهم ثقافة فرنسية: استقاء أو ترجمة. على حين مال إلى «الانحراف» في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية، فهذه لا تحوي إلا كلمة Deviation، وهي كلمة تناسبها كلمة «الانحراف»، على حين أنّا وجدنا Écart يناسبها «الانزياح». وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية.

وليس ثمة من حرج في أن يكون عند النقاد مصطلحان يتناوبان فيما بينهما مفهوما ما. وهو مايتأكد إذا ماكان هذا المفهوم يحمل في طياته إشكالية ما، من مثل مفهوم الانزياح. ولكن الحرج كل الحرج هو أن تكثر المصطلحات كثرة يغدو المفهوم معها غائماً ومشوشاً.

وبعد، فقد جرى حتى الآن استعراض ثلاثة مصطلحات هي: الانحراف، والعدول، والانزياح. وهي الأكثر نفوذا ودورانا. فإذا كان للمرء أن يفاضل بينها. فلربما فضل الانزياح أخويه، لا لأنه المصطلح المعتمد في هذا البحث، وإنما لأمور تحسبه يمتاز بها:

فهو أولا يعدُّ ترجمة دقيقة وموفّقة للمصطلح الفرنسي Écart على مامرّ آنفا. وإذا صح أن جرس اللفظ يمكن أن يكون له تعلّق بدلالته، فإن تشكيل «الانزياح» الصوتي ومافيه من مدّ، من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب ومايعنيه في أصل جذره اللغوي من «التباعد والذهاب». حقا إن «الانحراف» و«العدول»

يتضمن كل واحد منها مدًّا، بيد أنه مدٌّ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم إن الفعل منها يفتقر إلى ذلك المدّ الذي ينطوي عليه «انزاح». وهذا فعل مطاوع ينطوي على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو إذن يستدعي بحثا عن سبب لهذا الانزياح. وإذا كان الأمر نفسه موجودا في «الانحراف» فليس موجودا في «عدل» من العدول.

وإذا كنا رأينا أن كل واحد من لفظي «الانحراف» و«العدول» يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية، فإن «الانزياح» يمتاز من ذلك بأن دلالاته - إذ يرد في كتب الأسلوبية - منحصرة تقريبا في معنى فنّي.. وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لبسا من أي نوع كان. ثم هو لا يحمل ما يحمله «الانحراف» من بعد أخلاقيّ سيىء يجعل المرء غير مطمئن إليه.

وإذا صحّ أخيرا ماقاله ستيفن هوكنغ من أن «المهم أن تطلق اسما جيدا على أحد المفاهيم، لأن ذلك يعني أن اهتمام الناس سوف يتركز عليه»،(١٠٥) إذا صح هذا - وهو عندي صحيح - فإن مصطلح «الانزياح» هو وحده يمتاز بهذه الميزة.

مصطلحات أخرى

تلك هي أهم ثلاثة مصطلحات تعبر عن المفهوم الذي نحن فيه. فأما ماعداها مما مر ذكره فلا يرقى إلى مستوى هذه الثلاثة. إن ماعداها يتباين في مدى قربه من المفهوم، ولكنها جميعا لها منه نصيب.

الإزاحة

فمن تلك المصطلحات التي لها بمفهوم الانزياح صلة قريبة أو بعيدة مصطلح الإزاحة Desplacement(•). وهو في أصله مفهوم نفساني يعتبر في نظرية فرويد أحد آليات الدفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع. ومثل هذا التعديل أو التحويل يدعى «الإزاحة».(١٠٦)

ويبدو أن هذا المصطلح قد انتقل من مجال علم النفس إلى مجال النقد، فقد ذكر جراهام ان نورثروب فراي يرى «أن كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي، أي أنها تحوي نماذج بدئية أسطورية كامنة (ربما) لا يكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها»(١٠٧)، ويقول عنه أيضا: إنه «فتح الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة مزاحة عن موضعها، أي أنه ليس محاكاة للتجربة، (ومن ثم فهو) ليس مشدودا إلى الواقعية أو قابلية التصديق».(١٠٧) وورد عند ويمزات وبروكس قول ريتشارد: إن النظرية التقليدية تهمل الاستعارة تبدو فحسب «إزاحة للكلمات وتبديلاتها».(١٠٨) وذكرت آن جفرسون أن الشكلانيين يعتقدون - كما بين تنيانوف - بأنه «لا يمكن فهم اللغة..... على أنها تطوير مبرمج للتقليد، وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد».(١٠٩) وقد ورد المصطلح عند عز الدين إسماعيل(١١٠) وتردد عند كمال أبوديب.(١١١)

وهناك من جعل ترجمة المصطلح الأجنبي بـ «الانزياح».(١١٢)

(•) ترجم منير البعلبكي الكلمة بـ إزاحة وانزياح. انظر: المورد ط ١٩٨٤.

الكسر. كسر المألوف. كسر البناء. التكسير. انكسار النمط:

وهي كلمات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وقد كثر ورودها في كتب النقد، إذ وردت عند كوهن في قوله: «إن الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب». [١١٣]

ووردت عند المسدي بصيغة «كسر المألوف». [١١٤] وأما «كسر البناء» فيعد مصطلحا مبكرا بالقياس إلى غيره، إذ انه ورد عند محمد مندور في «النقد المنهجي عند العرب»، [١١٥] فإنه بعد أن ساق عددا من الشواهد الشعرية التي تنطوي على بعض الانزياحات قال: «فهذه كلها أمثلة لما يسمونه اليوم في علم الأساليب بـ «كسر البناء» Rupture de syntaxe وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعته» [١١٦] ثم ورد المصطلح مرة أخرى في كتابه «الأدب والنقد» في قوله: «ولقد تميز في الغرب كتّاب بما في أسلوبهم من نتوء لا يعدو أن يكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا النفر يطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم «كسر البناء». [١١٧] فالرومانتيكية قد تخرج باللفظ عن معناه الاصطلاحي إلى معناه الاشتقاقي أو العكس، وهي قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص في نفس القارىء أو إثارة شعور معين، أو تصحيح موسيقى الجملة أو تنوعها» [١١٨] وورد عند صلاح فضل مصطلح «كسر النظام» مقترنا بـ «الانحراف». [١١٩]

وأخيرا فإن «انكسار النمط» مصطلح ورد عند عبدالله الغذامي. وهو شأن موسيقي يقول في بيانه: إن «الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد (فإنه) يتحول حينئذ إلى (رتابة) تميت حس النص، وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص. ولذلك فإن التصنيع دائما ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والثبات عليه. والضحية في ذلك دائما هو النص. ومن هنا تأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشىء ومهارته وطبعه، كما أنه تنقذ النص من الدخول في سبات فني مهلك». [١٢٠]

الانتهاك

هذا مصطلح يحمل من الشبهات مالا يستطيع مصطلح آخر أن يحمله. ويتضح من كلام لإيفانكوس أن «الانتهاك» أعظم من الانحراف، إذ يقول: فإن اللغة الأدبية عند كوهن «ليست انحرافا فقط، وإنما هي (على نحو) خاص انتهاك (أو خرق)». [١٢١] وهو يشرح الانحرافات السلبية بأنها «تلك التي تتضمن أشكالا لا تنتهك أو تعتدي على قاعدة من القواعد». [١٢٢]

وعلى الرغم مما يحمله هذا المصطلح من شبهات فإن له من الاستعمال نصيبا ليس بالهين. وهو يرد عند أدونيس مفسرا بأنه: تدنيس المقدسات، إذ يقول: «إن الانتهاك، أي تدنيس المقدسات هو مايجذبنا في شعرهما (يعني امرأ القيس وعمر بن أبي ربيعة). والعلة في هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان» [١٢٣]، ويقول أيضاً عن أبي محجن الثقفي: إنه يمكن أن يعدّ» بين الشعراء الأول الذين أعطوا للتمرد متجسدا في انتهاك المحرّم، بعدا وجوديا». [١٢٤] وستتابع خالدة سعيد فيما بعد نهج أدونيس ـ وإن على نحو أقل حدة ـ فتتحدث عن «انزياح حقل المقدس». [١٢٥]

والانتهاك وارد في سياقات لا يختلف فيها عن الانزياح أو العدول أو الانحراف. وعلى ذلك قول ويلك ووارين: «إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء أكانت تعاصره أو تتلوه. فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال». [١٢٦]

وهناك من جمع بين الانتهاك وبين العدول أو الانحراف. [١٢٧] وإذا كان لنا أن نفهم من الأخيرين معنى

فنيا فهل نفهم من الانتهاك شيئا من ذلك؟!.. يلوح لي أنه مصطلح غير جدير بأي معنى فني. والنقد الأدبي في غنى عن مثله. ولئن تساهل بعض من النقاد والباحثين في إدخاله لغتهم[١٢٨] متأثرين في ذلك بما يقرؤونه من كتب أجنبية فينبغي ألا يأخذ هذا التساهل مداه. ويبدو أن المبدع الحق لا يمكنه أن يحقق فنه من وراء انتهاكه للمحرم والمقدس، لأن مثل هذا يحرف الفن عن مجال الإمتاع إلى غاية هي الإيذاء بعينه. وليس ثمة اتفاق البتة بين فن و إيذاء، فإن اختار الفنان انتهاك المحرم فهو بالضرورة قد اختار النأي بنفسه عن الفن.

الخرق

ومايقال عن الانتهاك يقال عن الخرق أيضا. ولقد ورد في قول لكوهن مفسرا بالانزياح: «فالواقعة الشعرية إنما تبتدىء انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا، ودعيت فيها البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي».[١٢٩] وورد عند أدونيس أن «الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس»،[١٣٠] وكذا عند محمد مفتاح في قوله «إن الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية»[١٣١] ووردت الكلمة معطوفة على كلمة الانحراف في قول موكاروفسكي: «إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له».[١٣٢] وقد مر بنا نص لمطاع صفدي يذكر فيه كلا من «الجنون» و«الابتكار» والفعلين «يخترق» و«يكسر» و«الانزياح»[١٣٣] وورد «الخرق» مرادفا للتجاوز عند نجيب العوفي[١٣٤].

وأخيرا فقد ورد المصطلح أيضا عند المسدي،[١٣٥] ويمنى العيد،[١٣٦] وتوفيق الزيدي،[١٣٧] وزينب الأعرج،[١٣٨] وفريد الزاهي.[١٣٩]

الغرابة. التغريب. الغريب. الإغراب

وهذه أيضا مصطلحات تنتمي إلى جذر لغوي واحد. وهي قد ترد في كتب النقد والأسلوبية ولها من الدلالات مايقترب بها من مفهوم الانزياح.

ولعل التغريب Defamiliarization هو أقواها صلة بالانزياح. ونستدل على هذا من تعريف آن جفرسون له بأنه «مضاد لما هو معتاد».[١٤٠] وهو تعريف أوردته في سياق حديثها عن الشكلانية الروسية. ولكن التغريب ورد على نحو خاص بين شكلوفسكي أحد أعمدة الشكلانية. وهو مايؤكده إيفانكوس في مقاربة له بين مفهوم «اللاآلية» ومفهوم «التغريب». فأما مفهوم اللاآلية فقد قدمه يوثيلو «في مجال نظري لا يبتعد كثيرا عن مجال الانحراف».[١٤١] وأما «التغريب» فقد كان أحد المظاهر الأولى لنظرية اللاآلية عند ف. شكلوفسكي ١٩٢٥.[١٤٢] وقد ورد التغريب قرين «الفرق» و«الانحراف» في قول ديفيد روبي عن النقاد الجدد: «إنهم لم يعيروا اهتماما كبيرا لمبادىء الفرق* أو التغريب أو الانحراف التي أعطاها الشكلانيون وخلفاؤهم وزنا كبيرا».[١٤٣] وورد المصطلح مرة عند الغذامي في صيغة مركبة هي «تغريب المألوف».[١٤٤]

أما الغرابة فقد وردت قرينة للانزياح في كتاب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر» إذ يقول المؤلفان: «إن «الغرابة» (ومن ثم) «الانزياح» ليست أكثر أهمية في الشعر من التزام عمود التقاليد الشعرية»[١٤٥] فكأن

(*) لعله «الانزياح». ولعل مما يقوي هذا الظن ما ورد في ترجمة حنا عبود كتاب روبرت ولز: البنيوية في الأدب، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤، ص٣٤ وهو قوله: «إن الشعر يعرف دائما باستخدامه الخاص للغة ـ بمعنى «الفرق» عن اللغة العادية». أقول: أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يوفق في هذا الموضع. ولكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعرية: إنه يمكن تعريفها على أنها انحراف عما يسمى «اللغة الشعرية».

من شأن الغرابة أن تولّد ما يولده الانـزياح . ويقول س . داي . لويس : «إن الغرابة والجرأة والخصب هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر» . (١٤٦)

وأما الغريب فإنه نتاج لعملية الانزياح ، وهذا مايمكن أن يستفاد من مقاربة لشكري عياد . (١٤٧)

ويبقى الإغراب أخيرا ، وقد ذكره فهد عكـام في مقال له عنوانـه «نظرية أبي تمام في الفن الشعري : سحر الإغراب» . (١٤٨) ويؤدي فعل الإغراب مؤدى الانزياح .

الأصالة

ظهر هذا اللفظ أول مرة في الفرنسية سنة١٦٩٩ ، وفي الإنجليزية سنة١٧٤٢ ، وكـان معناه حينئذ القدرة الفنية التي تظهر في الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليـدية ، ثم استعمـل في القدرة على الاختراع الشعري ، و«خلق» كائنات فوق الطبيعة من عمل «العبقريّ» . (١٤٩)

وورد لفظ الأصـالة مـرادفا لـلانزيـاح في قول ستـاروبنسكي : «ففـي بيئة مثـل بيئتنا تكـون الغلبة عـادة للأصالة ، فيتنافس الأدباء حتى يقدموا لنا لغة قشيبة ، وفاصلا (أي انزياحا) لا نتوقعه إطلاقا» . (١٥٠) وورد أيضا مـرادفا للانحراف في قـوله : «هناك رغبـة تدخل في المصـادر الذاتية للانحـراف منذ العهد الرومانسي ، وتؤكد الميزة الفردية للتجربة الشخصية ، مما يعززها ويضفي عليها روعة الأصالة متجاوزة في ذلك كل «حقيقة» عامة مشتركة» . (١٥١)

ووردت الأصالة مقابلة للإتباعية في قول جاري ليفن : «والأصالة التي تقع في الطرف المقابل للإتباعية ، قد أفصحـت عـن نفسهـا مرارا مـن خـلال رفـض الاستكـانة للظروف والفرضيات المسبقـة التي يتعلـق بها الجمهور» . (١٥٢) وهو يجعلها نقيضا للتقليد وميزة للعبقرية ، فإذا كانت العبقرية تتميز بالأصالة ، فإن التقليد هو مـاتتميز عنه الأصـالة . (١٥٣) ومثل هذا نلقاه عنـد عادل العوا إذ يقيم تعارضا بين «الأصـالة والتقليد» ، ويجعل الأصالة قرينة النبوغ والعبقرية ، فيقـول : «بيد أن الأصالة والنبوغ لايمتلان ، فيما عرفنا ، ولافيما نعرف ، بالتقليد . كما أنهما لا يظهـران فيما عملنا ولافيما نعمل ، بسائق التكرار والاعتيـاد ، وإنما المسألة في نظرنـا مسألة تقويـم يصطفي من الأفكـار والأعمال مايتصف منهـا بالأصالة ويتميـز بالعبقريـة ، ويتحلى بالنبوغ وبـإبداع النبوغ . ونحن لا نلقى هذه الصفات جلية فيما ألفنا من آراء وأفعال . . .» ، (١٥٤) وعلى هذا النحو يعرفها محمد عابد الجابري بأنها «اللاتقليد» . (١٥٥) وأما جبور عبدالنور فيعرفها بـأنها «فرادة أو ابتكار ، أسلوبا ومضمونا ، أو تنكبا عن المناهج المطروقة ، والآراء الشائعة ، والعبارة الرائجة ، والصور المألوفة . . .» . (١٥٦) والأصالة عند عبدالعزيز الأهواني «لاتتم إلا إذا توافر لها عنصران : أولهما عمق إحساس الشاعر ، وثـانيهما استقلاله وتميزه في التعبير عن هذا العمق . والحق (أنهما) وجهان لشيء واحد» . (١٥٧)

وعلى ذلـك فليست الأصـالـة إذن إلا المنبع الـذي منه ينبـع الانـزياح ، أو هـي الأرض التـي منها تنبـت الانزياحات .

(*) لعله «الانـزياح» ولعل ممّا يقوي هذا الظن ماورد في ترجمة حنا عبود كتـاب روبرت شولـز : البنيوية في الأدب ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤ ، ص٣٤ وهو قوله : «إن الشعر يعرف دائما باستخدامه الخاص للغة – بمعنى «الفرق» عن اللغة العادية» . أقول : أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يـوفق في هذا الموضع . ولكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعرية : إنه يمكن تعريفها على أنها انحراف عما يسمى «اللغة الشعرية» .

المفارقة

وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: أولهما Paradox والآخر Irony. وهو قديم جدا، إذ انه وارد في «جهورية أفلاطون» على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورة تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح». (١٥٨)

ويبدو أن المفارقة نشأت في أجواء فلسفية يونانية. ويتأكد هذا إذا علمنا أن الكلمة Paradox يونانية الأصل تتألف من مقطعين: من البادئة Para وتعني المخالف أو الضد، ومن الجذر doxa ويعني الرأي، فيكون معنى الكلمة: مايضاد الرأي الشائع. (١٥٩) وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن المفارقة في الفلسفة هي «إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات». (١٦٠) أما في المعجم الأدبي فإن المفارقة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به. (١٦١)

وهكذا فلعل من الممكن أن تستنتج من هذه الأقوال أن الصلة وشيجة بين المفارقة وبين الانزياح، فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف، ثم إنهما ينتميان من حيث اللغة إلى حقل دلالي واحد. فإذا رمنا مزيدا من التحديد فإننا سنجده فيما نقله المسدي من أن رينيه ويلك وأوستن وارين «ربطا مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة. وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجازفات، بها يحصل الانطباع الجمالي». (١٦٢) وسنجده أيضا فيما ذكره سعد مصلوح من حديث عن «رؤية للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول». (١٦٣)

وعلى الرغم من أن المفارقة في هذا النص لا تعني تماما ماتعنيه Paradox أو Irony، إذ ان معناها هو الانحراف أو الانزياح (١٦٤) فإن مجرد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما، وهي هذه المقاربة في الحقل الدلالي، فضلا عن المقاربة في الحقل الفني والأسلوبي.

فإذا مضينا في هذا السبيل وجدنا نصرت عبدالرحمن يؤكد أن «الخروج على قواعد المنطق محمود في الأدب، ولذا حد النقاد الشكليون المفارقة، والتناقض، والتوتر، وعدوها من علامات الشعر الجيد»، (١٦٥) وإذا كانت الثلاثة هذه خروجا على المنطق فهل الخروج إلا انزياح؟..

على أن نصرت عبدالرحمن يضع المفارقة ترجمة لـIrony والتناقض لـParadox، ويشرح ماتفيده المفارقة عند الغربيين بأنها «التعبير عن موقف ما على غير مايستلزمه ذلك الموقف، كأن تقول للمسيء تهكما: أحسنت! أو تقول للمخطىء: ياللبراعة!. وتعني المفارقة أيضا حدوث مالايتوقع..». (١٦٥) أما التناقض فهو «أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، ولكنها بعد تفتيشها تظهر متسقة: فعندما تقول لسائق مندفع: تمهل لأصل مبكرا، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي، فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل، ولكنه إذا فتّش العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب. وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول». (١٦٦)

وقد ترجم كمال أبوديب مصطلح Paradox بـ«المفارقة الضدية». (١٦٧) وسواء علينا أترجمناها بالمفارقة أم بالتناقض أم بالتضاد فإن ماينبغي تأكيده هو أن صلة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح لاتحتاج إلى كبير تأمل. ولكن الذي ينبغي ألا يفوتنا هو أن نشير إلى أن هذا المصطلح قد ارتبط في النقد الحديث باسم كلينث بروكس، فإذا ذكرت المفارقة لاح في الذهن اسمه فورا. وبروكس هذا هو من أصحاب النقد الجديد في أمريكا. وقد وصف شكري عياد المفارقة عنده بأنها «لاتنحصر في وصف ماعليه الشعر، بل تقرر مابه يكون الشعر شعرا، أي أنها تقدم لمن يقبلها معيارا للحكم بجودة الشعر أورداءته» (١٦٨). ويقول بروكس نفسه: «قليل منا من هم على استعداد كي يتقبلوا القول بأن لغة الشعر هي لغة التناقض. فالتناقض لغة الحذلقة، صلب لماع لماح، ويكاد ألاّ يكون لغة النفس. . . ولكن ثمة معنى يكون فيه التناقض لغة مناسبة للشعر لامحيص له عنها. العالم هو الذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل أثر من آثار التناقض، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لايتوصل إليها إلا عن طريق التناقض». (١٦٩)

بيد أن المفارقة ليست أمرا خاصا بالشعر كما قد يفهم من كلام بروكس الآنف وإنما هي أيضا واردة في غيره من الكلام. وقد أوردت نبيلة إبراهيم أنموذجا نثريا للمفارقة نصا من «حصاد الهشيم» للمازني يقول فيه: «بيتي على حدود الأبدية لو كان للأبدية حدود. وليس هو بيتي وإن كنت ساكنه. ما أعرف لي شبر أرض في هذه الكرة. ولقد كانت لي قصور، ولكن في الآخرة، بعت بعضها والبعض مرهون بحينه من الضياع. ووقفت معلّقا بين الحياتين، كما سكنت على تخوم العالمين». (١٧٠)

الهوامش

(١) القاسمي، علي: مقدمة في علم المصطلح، بغداد ١٩٨٥، ص٦٨.
(٢) انظر كتابه: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبوأحمد، ط١ مكتبة غريب القاهرة ١٩٩٢، ص٢٨.
(٣) الأسلوبية والأسلوب: ط٤ دار سعاد الصباح، القاهرة١٩٩٣، ص١٠٠-١٠١.
(٤) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢، ص٦٤.
(٥) مؤلفيه: جويل تامين وجان موليتو، الموقف الأدبي ١٤١-١٤٣، كانون الثاني - آذار - ١٩٨٣، ص٢٧٤.
(٦) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط١ دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص١٩٣. ويقول في ص١٩٤ «الانزياح في الشعر خطأ متعمد. . .».
(٧) سيأتي ذكرها بعد قليل في الحديث عن «الانحراف».
(٨) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٣.
(٩) انظر: إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ص٢٨.
(١٠) انظر: مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج٣٩ ج٤ تشرين١ ١٩٦٤، ص٥٩٢ فقد ترجمه كذلك حسني سبح.
(١١) هما: مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢ مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤، ص٢٠٩.
(١٢) ط١ مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٢، ص٧٢.
(١٣) انظر: معجم المصطلحات اللغوية، ط١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٠، ص١٤٦.
(١٤) انظر: ترجمته كتاب جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ط١ دار الفكر، دمشق ١٩٨٢، ص١٠٨، ١١٣.
(١٥) انظر: مفاهيم الشعرية، ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدارالبيضاء، ١٩٩٤، ص١١١، ١١٦-١١٧.
(١٦) المصدر السابق، ص١١٧، ١١٨.
(١٧) نذكر من هؤلاء، على سبيل الاستقراء الناقص، دون أن نلتزم في ذكرهم ترتيبا معينا:
بدر الدين القاسم الرفاعي في ترجمته كتاب جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ ص ٢١، ٤٣، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٨، ٥٩، ومحيي الدين صبحي في ترجمته كتاب وارين وويلك: نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية دمشق١٩٧٢ ص٢٠٢، ٢١٣، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٦، ويستعمل المؤلفان في الأصل الإنجليزي Deviation

انظر ط١٩٧٦ . وكذا يستعمله في ترجمته كتاب ويمزات وبروكس : النقد الأدبي : تاريخ موجز، ٢/ ٤٤٢، ٣/ ٦٣٤، ٤/ ٢٤٨، وعبدالحكيم راضي في كتابه : نظرية اللغة في النقد العربي، ط١ مكتبة الخانجي القاهرة١٩٨٠ في مواضع كثيرة، وخلدون الشمعة في كتابيه : الشمس والعنقاء، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق١٩٧٤ ، ص٢٣، والمنهج والمصطلح، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق١٩٧٩ ، ص١٤٥، وعلي عزت في مقاله : علم الأسلوب ومشاكل التحليل اللغوي، في مجلة الفكر المعاصر، ع٨٠ أكتوبر١٩٧١ ص٩٤ . وسعد مصلوح في كتابيه : الأسلوب، دراسة إحصائية لغوية، ط٣ عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩١، ص٤٣، ٤٥، ٦١ وفي النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط نادي جدة الأدبي ١٩٩١، ص٢٩، ٣١، وصلاح فضل في كتبه التالية : نظرية البنائية، ط٢، الأنجلو المصرية ١٩٨٠، ص٣٧١-٣٧٧، وعلم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٨٥، ص١٥٤ ، وبلاغة الخطاب، وإنتاج الدلالة الأدبية، مرجع سابق، ص٨٢، وشفرات النص، ط دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة١٩٩٠، ص٦١، ١٠٣، ١٠٤ وبلاغة الخطاب، وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت١٩٩٢، ص٥٤، ٥٨، ٦٣، ٦٧، ٦٩، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧ . وشكري محمد عياد في : مدخل إلى علم الأسلوب، ط٢ أصدقاء الكتاب، القاهرة١٩٩٢، ص٤٥-٤٦، واتجاهات البحث الأسلوبي، ط دار العلوم، الرياض١٩٨٥، ص٦١، ٦٥، ١٣٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٧، ١٦٥، ١٥٧، ١٦٨، ٢٣٣ ودائرة الإبداع، ص١٤٨، واللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١ انترناشيونال برس، القاهرة١٩٨٨، ص٧٨، ٧٩، ٨١، ٩٥، ١٣١، وعزالدين إسماعيل في بحثه : جماليات الالتفات ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص٩٠٥، ٩١٠، ومحمد عبدالمطلب في كتبه : البلاغة والأسلوبية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص٢٤، ١٣٢، ١٣٣، ١٤٧، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ٢٥٥، والعلامة والعلامية : دراسة في اللغة والأدب، ط الوطن العربي د. ت، ص١٢٠ و قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، القاهرة١٩٩٠، ص٧٤، ١١٢ وبناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ط دار المعارف بمصر ١٩٩٣، ص١٥، وبحثه : ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، فصول مج٨ ع٣، ٤/ ١٩٨٨، ص٧٢، ويوسف حلاق في ترجمته بحث بوداغوف : ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب، ضمن كتاب : الأدب والعلوم الإنسانية، لمجموعة، ط وزارة الثقافة بدمشق١٩٨٦، ص٢١، ٢٢٤، ٢٤٣، ومحمد حماسة عبداللطيف في كتابه : ظواهر نحوية في الشعر الحديث، ط١ مكتبة الخانجي ١٩٩٠، ص١١-٢٠، ويمنى العيد في كتابها : في معرفة النص، ط٣ دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص٨٣، ٧٦، ٧٧ . وألفت الروبي في : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط١ دار التنوير، بيروت١٩٨٣، ص١٥٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٤، وفي ترجمتها مقال موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، فصول مج٥ ع١/ ١٩٨٥، ص٤٠، ٤٢، ٤٣، وعبدالله الغذامي في : الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي١٩٨٥، ص٦، ٨، ١٤، ٢٣، ٢٥، ٢٨٨، ٣٤٠، وبسام قطوس في مقاله : مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني : «وجوه دخانية في مرايا الليل» دراسات، مج١٩ ع١ س١٩٩٢، وموسى الربابعة في بحثه : ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك مج٨ ع٢/ ١٩٩٠، وشفيع السيد في كتابه : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط دار الفكر العربي بالقاهرة د. ت، ص٩٥، ٩٦، ٩٨، ١٠٣، ١٣٨، ١٣٩، ١٤١، ١٤٢، ومحمد خير حلواني في مقاله : النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة، ع٢٣٢ عام١٩٨٤، ص٤٠، ٤٨، وفتح الله أحمد سليمان في كتابه : الأسلوبية، الدار الفنية بالقاهرة١٩٩٠، ص٢٠، ٢٧، وحامد أبوأحمد في ترجمته كتاب خوسيه إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية، مكتبة غريب بالقاهرة١٩٩٢، الفصل الثاني كله وكذا ص١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ومحمود جاد الرب في ترجمته كتاب برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ط١ الدار الفنية، القاهرة١٩٨٧، ص٦٠، ٧٤، وكمال أبوديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت١٩٨٧، ص١٧، ٨٥، ٨٦، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، وعبدالكريم محفوض في ترجمته لكتاب هاري ليفن : الكسارات، ط وزارة الثقافة بدمشق١٩٨٠، ص٦٢، ٩٠، وسمير مسعود في ترجمته كتاب روبي وجفرسون : النظرية الأدبية الحديثة، ط وزارة الثقافة بدمشق١٩٩٢، ص٢٣، ٢٦، ٦٩، ٨٧، ١٠٠، ١٠٥، ١٠٦، ١١٠، ١١٣، ١١٧، ١٤٢، وطراد الكبيسي في مقاله : الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، الأقلام س٢٤ ع٨/ ١٩٨٩، وناصر حلاوي وسعيد الغانمي في ترجمتهما كتاب ريتشاردز: فلسفة البلاغة، المنشور في مجلة العرب والفكر العالمي ع١٣-١٤ ربيع ١٩٩١، ص٣٨، وديزيرة سقال في مقالها : انحراف المعنى في النص الشعري، كتابات معاصرة مج١ ع١ تشرين الثاني ١٩٨٨، ص٦٢، ٦٧، ومازن الوعر في كتابه : دراسات لسانية وتطبيقية، ط١ دار طلاس، دمشق١٩٨٩، ص١١٨، ١١٩، ١٢٢، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٤١، ١٤١، ١٤٢، ١٤٨ ورجاء عيد : البحث الأسلوبي، ط منشأة المعارف بالإسكندرية١٩٩٣، ص١٤٦، ١٥١، ١٥٦، ١٧٩، ١٨٤، ١٨٥، ١٩٦، ٢٢٩، ومحمد سعيد مضيه في ترجمته كتاب : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، لمجموعة، ط دار ابن رشد، عمان١٩٨٦، ص١٨١، ١٨٥ .

(١٨) انظر كتاب تمام حسان : اللغة العربية : معناها ومبناها. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٣، ص٣٢٠، وكتاب أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت١٩٨٢، ص٢٤٠، ٢٤١، وكتابي فايز الداية : الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح بدمشق١٩٧٨، ص٨٥، وعلم الدلالة بين النظرية والتطبيق، دار الفكر بدمشق١٩٨٥، ص١٤٧، وكتاب ف. ر. بالمر. علم الدلالة : إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، ط١ دار قطري بن الفجاءة، قطر١٩٨٦، ص١٧٧، ١٧٩ .

(١٩) فنون الأدب، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة١٩٤٥، ص٧٧، ٧٨. ثم استعمله زكي نجيب محمود في كتابه : أيام في أمريكا، الذي صدرت طبعته الأولى في منتصف الخمسينيات . وكان ذلك في سياق حديثه عن امرأة زار المؤلف بيتها فرأى من الهيئات والأشياء الغريبة والخارجة عن المألوف ما أدهشه وعجب له. فلما عرف أنها فنانة رسامة خف منه العجب وراح يقول عن هذه الأشياء الغريبة «إنها انحرافات فنانة لاتفي بالمألوف المعروف، بل تريد أن يكون طابعها متميزا في كل جزء من حياتها، حتى في التوافه، وتلك هي فردية الفنان وشخصيته». انظر: ط٢ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة١٩٥٧، ص٦٩، ٧٢.

(٢٠) صدر سنة ١٩٦٥ عن دار القلم بالقاهرة.
(٢١) نظرية المعنى في النقد العربي، ص٨٥.
(٢٢) من مثل كتابه: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت، ص١١، وكذا كتابه: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٨٩، ص٣٦، ٣٧، ١٣١، وكتابه: الوجه الغائب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص٢٢٧، وانظر بحثه: القدوة اللغوية في النقد العربي، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠، مج١، ص٧٣، ٨٤، وبحثه الآخر: البلاغة واللغة والميلاد الجديد، فصول مج٩ ع٣/ ٤، ص٤٩.
(٢٣) «الشعر الصافي» ضمن «الرؤيا الإبداعية». مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، تر: أسعد حليم، سلسلة الألف كتاب ١٩٦٦، ص٢٠. وقد أورد النص بصيغة مقاربة كمال أبوديب في كتابه: في الشعرية، ص١٣٤، ١٣٥.
(٢٤) مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، ط١ دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء ١٩٨٢، ص٥٠، ٥١.
(٢٥) اللسانيات وأسسها المعرفية، ص١٦.
(٢٦) اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص١٠٨ وكذا ص١٣٣، ٣١٩، وانظر كتابه الآخر: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٥٥، ص١٠، ٣٨.
(٢٧) النقد الأدبي: تاريخ موجز ٣: ٥٧٥.
(٢٨) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢، ص٢٧.
(٢٩) اللغة الفنية، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٥، ص٥.
(٣٠) اللغة الفنية، ص٦.
(٣١) الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعدالدين، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ص٩٠.
(٣٢) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ص٣٠٢، وانظر: ص٦، ١٤، ٤٧، ٤٨، ٥٦، ٥٧، ٧٥، ٧٦ إلخ.
(٣٣) خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التجديد والتوليد، ط معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ١٩٦٠، ص٩٧.
(٣٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢ دار التنوير، بيروت ١٩٨٣، ص٤٣، وانظر: ص٨٥، ١٧٥، ١٧٧.
(٣٥) النقد الأدبي تاريخ موجز ٤/ ١١٦.
(٣٦) النقد اللغوي عند العرب، ط١ وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٨، ص٢٧، ٥٤ على التوالي، وانظر: ص٥٤، ٦٠، ٦٨، ٧٢، ٧٤، ٣٢١، ٣٥٦.
(٣٧) انظر: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦، ص٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٧٠، ٤١٨.
(٣٨) المصدر السابق، ص٤١٩
(٣٩) المصدر السابق، ص٤٢٣
(٤٠) المصدر السابق، ص٤٢٦.
(٤١) المصدر السابق، ص٤٢٩، ٤٣٠.
(٤٢) المصدر السابق، ص٤٣١.
(٤٣) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ط١ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٨٢، ص٣٢٦.
(٤٤) انظر: النقد الأدبي، تاريخ موجز ٢: ٣١٧.
(٤٥) الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٠، ص٦٩، ٧٠ على التوالي، وانظر: زغلول سلام: أثر القرآن في تطور النقد العربي، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص١٥٣، ١٥٦.
(٤٦) انظر: صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ط الجامعة التونسية ١٩٨١، ص٢٣٤، ٢٣٩.
(٤٧) انظر: ضيف، شوقي: البحث الأدبي، ط١ دار المعارف بمصر ١٩٧٢، ص١١٤. وانظر: عبدالحميد، شاكر: المرض العقلي والإبداع الأدبي، مجلة عالم الفكر مج١٨ ع١، ص٤٣.
(٤٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وجابر عصفور.
(٤٩) انظر مثلا: النويهي، محمد: نفسية أبي نواس، ط ٢ مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٠، ص٧٠، ٧٢، ٧٤، ٨٣، ٨٥، ٩٠، ١٥٧، ١٦٢، ١٧٠. وانظر أيضا: شلق، علي: أبونواس بين التخطي والالتزام، ط المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٢، ص١٣، ١٨، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨.
(٥٠) انظر مثلا: ابن جني: الخصائص ١/ ٣٩٨، ٢/ ٤٤٢، ٤٤٣، وعبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، ط٢ مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٩، ص٤٣٠، وأسرار البلاغة، ط ريتر، استانبول ١٩٥٤، ص٣٦٥، وابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٩ ج١/ ١٩، ٢/ ١٤، والفارابي: جوامع الشعر، طبع في نهاية تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، تح: محمد سليم سالم، القاهرة ١٩٧١، ص١٧٣، والسكاكي: مفتاح العلوم، ط٢ البابي الحلبي بمصر ١٩٩٠، ص٩٦. وانظر: السيوطي، الأشباه والنظائر، ط مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦، ٣/ ٦٠٧، والزعبلاوي، صلاح الدين: مسالك القول في النقد اللغوي، ط١ الشركة المتحدة للتوزيع دمشق ١٩٨٤، ص٣٣٠.
(٥١) عن الصحاح والقاموس المحيط. مادة (عدل).
(٥٢) انظر: ص١٦٢-١٦٣ ويشار إلى أن الطبعة الأولى للكتاب صدرت عن الدار العربية للكتاب بتونس عام ١٩٧٧.

(٥٣) بدأ ذلك على نحو بسيط في كتابه: النقد والحداثة، ط١ دار الطليعة ١٩٨٣، الذي يرتد في كثير من مواده النظرية إلى الكتاب الأول، ولكنه في هذا الكتاب يستعمل إلى جانب العدول (ص١١، ٤٨، ٥٠ مرتين) مصطلحات من مثل الانزياح (ص١١، ٣٨، ٥٧) والفعل ينزاح (ص٥٢)، والتجاوز (ص١١، ٥٠ مرتين)، والانحراف (ص٥٢، ٦٠)، والخروج (ص٥٢، ٦٠)، والخرق (ص٤١، ٥٠)، والتغيير (ص٤٠)، والابتعاد (ص٤١)، واللحن (ص٤١)، وكسر المألوف (ص٤١)، والمفارقة (ص٤١)، وهذه كثرة تشي بعدم استقرار. ولكنه في قاموس اللسانيات، ط الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٤، يستقر على العدول ترجمة لـ Ecart، ورغم ذلك يستعمل الفعل ينزاح في قوله: «يتحرك الدال فينزاح عن مدلوله» ص٤٤. وانظر مقاله «الأسلوبية وقيم التباين» الموقف الأدبي ع٢٠١ ص٢٨، ٣٥، ففيها يستعمل العدول إلا مرة واحدة استعمل فيها الانزياح. وانظر بحثه «النقد الأدبي وانتماء النص» في الكتاب الدوري «علامات»، النادي الأدبي بجدة مج١ ع٤، ص٢٣، ٢٤.

(٥٤) من رسالة تفضل بإرسالها إليّ في ٣٠/ ٣/ ١٩٩٤ ردا على استفسار مني.

(٥٥) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢، انظر خاصة: ص١٣٥، ١٤٦.

(٥٦) ط عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩٣، ص٣٤٥، ٣٩٣.

(٥٧) انظر مج٤ ع١/ ١٩٨٤ مقالة: اللغة والنقد الأدبي، ص١١٨، وكذا ع٣ مقالة: اللغة العربية والحداثة، ص١٣١، ١٣٢، ١٣٩.

(٥٨) قدمه الباحث إلى ملتقى اللسانيات الذي انعقد في تونس سنة ١٩٧٩، ثم طبعه في كتابه: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠، ص١٩٩، ٢٠٦، ٢٠٧.

(٥٩) مصدر سابق، انظر منه ص٥٢، ١٠٣، ١١٧، ٢٦٤، ٢٩٠، ٣٢٩، ٣٣١، ٣٥٠، ٣٩٦، ٤٠٣، ٤٠٦، ٦١٧.

(٦٠) ط١ الدار التونسية للنشر ١٩٨٨، ص٣٠، ٣١، ١١٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠.

(٦١) التفكير البلاغي عند العرب، ص٥٢ ح١.

(٦٢) انظر كتابه: العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٠.

(٦٣) انظر بحثه: فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع١ خريف ١٩٨٧، وانظر أيضا بحثه: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية فصول مج٥ ع/١٩٨٥ ص٨٦، ٨٩ ولكنه في ص٨٨ يذكر الانزياحات بصيغة الجمع، وانظر بحثه: «شعرية الكلمات وشعرية الأشياء» ضمن كتاب: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، لمجموعة، ط بيت الحكمة، تونس ١٩٨٨، ص٣٣٦، ٣٨٥، ٣٨٦.

(٦٤) في ترجمته كتاب جورج مولان: مفاتيح الألسنية، منشورات سعيدان، تونس ١٩٩٤، ص١٣٤ ومابعدها.

(٦٥) انظر: دروس في البلاغة، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص٢١، ٣٢، ٣٤، ٤١، ٥٤، ٦١، ٦٩.

(٦٦) انظر مثلا: سعد مصلوح: الأسلوب، ص٤٠، ومحمد رشاد الحمزاوي: في العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس ١٩٨٢، ص١٢٠، ومصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص٢٢٥، ٢٢٦، ومحمد حماسة عبداللطيف: ظواهر نحوية، ص٢٤٠، ومحمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص١٧٢، وتوفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص١٥١، ولطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر ١٩٨٥، ص٤١.

(٦٧) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط٢ دار المعارف بمصر ١٩٧٢–١٩٧٣، ٢/ ٥٥٠.

(٦٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط٣ مطبعة مصطفى البابي الحلبي د. ت، ص٤٢٣.

(٦٩) الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، ط عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢، ص٩٨.

(٧٠) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط٢، مطبعة الاستقامة، القاهرة ١٩٥٣، ٣/ ١٢٣.

(٧١) البرهان في وجوه البيان: تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١ بغداد ١٩٦٧، ص٢٦٥.

(٧٢) انظر: لسان العرب والقاموس المحيط وتاج العروس ومعجم متن اللغة والمعجم الوسيط.

(٧٣) انظر: بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط١ دار التنوير، بيروت ١٩٧٩، ص١٦٣، ومترجمي كتاب تودوروف: الشعرية، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢ دارتوبقال، المغرب ١٩٩٠، ص٤٠، ٨٩.

(٧٤) المجلد ٣٩ ج٤ تشرين الأول ١٩٦٤، ص٥٨٩.

(٧٥) النقد الأدبي: تاريخ موجز ١/ ٥٧، ٥٨، ٢/ ٢٣٦، ٣/ ٧٢٧.

(٧٦) نظرية الأدب، ص١٧٩، ٣٠٣.

(٧٧) المجلد ٣٥ عام ١٩٦٠، ص٤٦٦.

(٧٨) الحوليات التونسية ع١٠ س١٩٧٣، ص٢٧٨.

(٧٩) ص٥٤، ٩٣، ٩٤، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٥٨، ٢١٤.

(٨٠) ط١ الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس ١٩٨١، ص٣١٦، ٣١٨.

(٨١) ص١٣٨، ٢٢٥.

(٨٢) ص١٢٣.

(٨٣) انظر مقالة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية فصول مج٥ ع١/ ١٩٨٥، ص٨٦، ٨٩. ولكنه في ص٨٨ يذكر الانزياح في صيغة الجمع.

(٨٤) ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦، ص٧٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٨، ٥٩.

(٨٥) ص٥٢.

(٨٦) ص٥٣.

(٨٧) انظر: في العربية والحداثة أو الفصاحة فصاحات. منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس ١٩٨٢، ص٧٩.

(٨٨) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ط الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٤، ص٨٦، ٨٧.

(٨٩) انظر: معجم اللسانية، منشورات جروس برس طرابلس ١٩٨٥، ص٦٥.

(٩٠) أبوناضر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات بيروت ١٩٩٠، ص٨٥، ١٥٥ على التوالي. والمؤلف، إذ يمثل لما سماه «الابتعاد أو الشذوذ» يظهر سوء فهم له، فقد رأى أن في قولنا «سال الوادي» ابتعادا عن المألوف وخروجا وانحرافا عن المستعمل الذي هو قولنا «سال ماء الوادي». وماذرى أن قولنا «سال الوادي» صار هو المستعمل وانقلب إلى أن صار حقيقة.

(٩١) انظر ذلك في ترجمته لكتاب جان كوهن (وسماه جون كوين): بناء لغة الشعر، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٩٣، ص١٣، ٢٣. وانظر كتابه: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة د.ت، ص١٦٦، وكذا مقالة: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج٥ ع١/ ١٩٨٥، ص٦٣.

(٩٢) المقدمة، ص د.

(٩٣) بناء لغة الشعر، الحاشية من ص٢٣.

(٩٤) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ط١ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٤، ص٣٧.

(٩٥) انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥، ص١٦٢. ثم زعم فيما بعد في بحث قدمه إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك عام ١٩٩٤ وعنوانه: «بعض مفاهيم انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي المعاصر» أنه قد ذكر «الانزياح» في معجمه المذكور محيلا على الطبعة نفسها وكذا الصفحة. والحق أن من يرجع إلى المعجم لايرى فيه إلا «الفارق» وكلمة «البعد» في سياق شرح للفارق. وفي هذا مافيه من إيهام للقارئ.

(٩٦) في بحث له عنوانه «دراما المجاز»، مجلة فصول مج٦ ع٢/ ١٩٨٦، ص١٠٣.

(٩٧) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٨.

(٩٨) في بحث له عنوانه «نحو تأويل تكاملي للنص الشعري» مجلة فصول مج٨ ع٣، ٤/ ١٩٨٨، ص ٤٥-٤٨.

(٩٩) في ترجمته كتاب خوسيه إيفانكوس «نظرية اللغة الأدبية» الفصل الثاني كله، غير أنه يسهو، أو هكذا أحسب، فيذكر «الانزياح» ثلاث مرات، ص٢٨، ٢٩، ٤٣.

(١٠٠) نشر الكتاب في مجلة «العرب والفكر العالمي» ع١٠ ربيع ١٩٩٠ بترجمة محمد البرقاوي ومحمد خير البقاعي. وانظر: ص١٣، ١٥.

(١٠١) نشر الكتاب مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣، وانظر: ص٤٤، ٤٥.

(١٠٢) انظر: المصري، عبدالفتاح: أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، ع١٣٥-١٣٦ تموز-آب ١٩٨٢، ص١٥٦.

(١٠٣) من هؤلاء: أحمد الطرابلسي في مقالة: آراء قديمة حديثة في لغة الشعر، الموقف الأدبي ع١٨١-١٨٢-١٨٣ أيار - تموز ١٩٨٦، ص٢٥ ومابعدها، ويمنى العيد في كتابها: في القول الشعري، ط١ دار توبقال ١٩٨٧، ص ١١، ٢٠، ٣٦، ٤٣، ٥٠، وكتابها الآخر: في معرفة النص، ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٥ ص٧٥، ٨٩، وكمال أبوديب في بحثه «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» فصول مج٨ ع٣، ٤ ص٨١، ٨٦، وخالدة سعيد في بحثها: الحداثة وعقدة جلجامش، ضمن كتاب قضايا وشهادات، شتاء ١٩٩١، ص٨٣، ٨٤، و اللامح الفكرية للحداثة، فصول مج٤ ع٣/ ١٩٨٤، ص٢٥، وزينب الأعوج في أطروحتها للدكتوراه: الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي، السبعينات نموذجا، كلية الآداب بدمشق ١٩٨٩، ص٢٥٦، ٣٠٧، ومحمد الولي ومحمد العمري في ترجمتها كتاب جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، في معظم صفحاته، وفريد الزاهي مترجم كتاب جوليا كريستفا: علم النص، ط١ دار توبقال المغرب ١٩٩١، ص٢٣، ٢٥، ٢٦، ٣٠، ٣٥، ٥١، ٥٢، وكاظم جهاد مترجم كتاب هنري لوفافر: ما الحداثة، بيروت ١٩٨١، ص٧٢، ٧٩، ١١٧، ومنذر عياشي في ترجمته كتاب بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، مركز الإنماء القومي، بيروت د.ت، ص٥٣، ٥٥، ٩٢، وبجمعة كتاب تودوروف: مفهوم الأدب، النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠، ص٦٢، ٦٣، ٦٤، وترجمته كتاب جان إيف تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ط مركز الإنماء الحضاري بحلب ١٩٩٣، ص٩٣، وفي كتابه: مقالات في الأسلوبية، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٠، ص١٥، ٤٧، ٤٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٨، ٩٨، ١٤٢، ٢١٣، ونزار التجديتي في بحثه: نظرية الانزياح عند جون كوهن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع١ خريف ١٩٨٧، وحافظ دياب في بحثه المطول: تحولات في الشعر والواقع في السبعينيات، مجلة ألف ع١١ سنة ١٩٩١، ص١٥، ١٩، وفي بحثه الآخر: مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر، مجلة ألف ع١٢ سنة ١٩٩٢، ص١١٥-١١٦، وهو في كلا البحثين يستعمل إلى جانب الانزياح مصطلح «الإزاحة»، ونعيم الباقي في كتابه: المغامرة النقدية، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣، ص٤٩، ٧٠، ٧٢، وكتابه: أوهاج الحداثة، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣، ص٣٣، ١٠٦، ١٧٢، ٢٢٧، ٢٢٩، ٢٥٣، وانظر مقاله: الانزياح والدلالة، الأسبوع الأدبي، ع٤٥١-١٦ شباط ١٩٩٥، ص٥، وبحثه: مفهوم الشعرية العربية - الشعر السوري أنموذجا - مجلة المعرفة ع٣٨٠ أيار ١٩٩٥، ص١٠٤، ١١٣، ١١٥، والهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ط عيون، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص٣٠، ٣٥، ٤٢، ٤٣، ومحمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩١، ص٢٣، ٣٦، ٣٢٢، وطلال وهبة في ترجمته كتاب: مدخل إلى الألسنية، لمؤلفيه: بول فابر وكريستيان بايلون، ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٥، وعدنان بن ذريل في كتابه: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٩، ص٢٠، ٢٥، ٢٨، ٧١، ٢٩٧، وقاسم مقداد في ترجمته كتاب جان إيف تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٣، ص٢٨٥، ٢٨٨، ٢٨٩، ٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٥، ومصطفى الكيلاني في بحثه: وجود

النص الأدبي/نص الوجود، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٥٤-٥٥ أوت ١٩٨٨، ص١٧-٢٩، ومحمد مشبال في بحثه: مقولة «النوع» وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة، مجلة فصول، مج١١ ع٤ ص٢٨-٢٩، ومحمد فتوح أحمد في بحثه: جدليات النص، مجلة عالم الفكر، مج٢٢ ع٣، عام١٩٩٤، ص٤١، ٤٤، ٥٨، ومحمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، دون ذكر مطبعة أو ناشر ١٩٩٠، ص٤٣، ١١٢، ١١٥، ١٤٠، ومحمد مفتاح: مجهول البيان، ط١ دارتوبقال، المغرب ١٩٩٠، ص٣١، ٣٥، ٤٨. ويوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، ع٢٨٨ نيسان ١٩٩٥ ص١٢، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧، وخالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر مج٢٣ ع١ و٢ سنة ١٩٩٤، ص٣٩٤، ٣٩٧، ٣٩٨، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١٢، ٤١٤.

(١٠٤) من هؤلاء: المهيري وصمود والمسدي في كتابهم المشترك: النظريات اللسانية من خلال النصوص، ط الدار التونسية للكتاب ١٩٨٥، ص٤٠، ونجيب العوفي: جدل القراءة، ط دار النشر المغربية، الدارالبيضاء ١٩٨٣ ص٤٤ ويلكر مع الانزياح التجاوز والخرق، ص٥١، وعبدالله الغذامي في: الخطيئة والتكفير، ص٢٧١، وفي كتابه: القصيدة والنص المضاد، ط المركز الثقافي العربي، بيروت الدارالبيضاء ١٩٩٤، ص١٦٤، ومطاع صفدي في تقديمه كتاب ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ط مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠، ص١٣، ١٤، وورد الانزياح في متن الكتاب موضحاً لكلمة «الانزلاق»، وسالم يفوت في ترجمته كتاب ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدارالبيضاء١٩٨٧، ص١١٣، وقد ذكر الانزياح مقترنا بالعدول، ومحمد الولي وخالد التوزاني في ترجمتها كتاب سمويل ليفن: البنيات اللسانية في الشعر، منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩، ص٥، وعبدالإله نبهان في مقدمته لكتاب ابن دريد: الملاحن، ط وزارة الثقافة بدمشق١٩٩٢، ص٢٦، ومحمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج٥ ع٢/ ١٩٨٥، ص٤٢، ٥٢، وعبدالله المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج١٩ ع٣ أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨، ص٤٤، وإدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ١٩٩٣، ص١١١، ١١٩، وأحمد الساوي في بحثه: بين الحوارية والماجانية في سرد حسين، كتاب علامات، مج٤ ج١٣ س١٩٩٤، ص١١٨.

(١٠٥) العبقري والكون: لموكنغ وجون بورلو، تر: ابراهيم فهمي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٤٩٨، ص٨٤.

(١٠٦) انظر: فرويد، سيجموند: نظرية الأحلام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص١٢٢، وانظر: أنجلر، باربرا، مدخل إلى نظريات الشخصية، تر: فهد الدليم، نادي الطائف الأدبي ١٩٩١، ص١٦، ٤٤٩.

(١٠٧) مقالة في النقد، تر: محي الدين صبحي، دمشق١٩٧٣، ص٨٧، ١٨١ على التوالي.

(١٠٨) النقد الأدبي تاريخ موجز ٤/١٢٩ وانظر: ص٢٠٦.

(١٠٩) النظرية الأدبية الحديثة، ص٦٦.

(١١٠) انظر: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر١٩٦٣، ص٧٣.

(١١١) انظر: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص٦٦٧ و في الشعرية، ص٩٩، ١٣٨. وبحثه: «الحداثة - السلطة - النص» فصول مج٤ ع٣/ ١٩٨٤، ص٥٥.

(١١٢) انظر: وجيه أسعد في ترجمته كتاب سارة كوفمن: طفولة الفن، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٩، ص٦٠، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٣٤، ١٥٨، ٢٨٢. وكذا حنا عبود في ترجمته: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، لنورثروب فراي. ط١ دار المعارف بحمص ١٩٨٧، ص١٧، ٢٨، وحسن كاظم وعلي حاكم صالح في ترجمتها كتاب رومان جاكوبسون «محاضرات في الصوت والمعنى» ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص١٥٢.

(١١٣) بنية اللغة الشعرية، ص١٧٦.

(١١٤) النقدوالحداثة، ص٤١.

(١١٥) وهو أطروحة نال بها الذكتوراه من جامعة القاهرة عام١٩٤٣ وقدمها تحت عنوان «تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري».

(١١٦) النقد المنهجي، ط دار نهضة مصر د.ت، ص٢٦٥.

(١١٧) في الأدب والنقد ط٥ دار نهضة مصر د.ت، ص٢١.

(١١٨) المرجع السابق، ص١٠٣.

(١١٩) نظرية البنائية، ص٣٧٥، وورد الكسر عنده في ص٣٧٦، ٣٧٧، وكذا في «شفرات النص» ص١٠٤.

(١٢٠) الخطيئة والتكفير، ص٣١٤، ٣١٥، وانظر: المشاكلة والاختلاف ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص١٣ والقصيدة والنص المضاد، ص٩٩، ١٠٠.

(١٢١) نظرية العقد الأدبية، ص٣٤، ٣٥.

(١٢٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(١٢٣) الثابت والمتحول: الأصول، ط٣ دار العودة، بيروت ١٩٨٠، ١/٢١٦.

(١٢٤) المصدر السابق ١/٢٠٩.

(١٢٥) الحداثة أو عقدة جلجامش، ضمن كتاب قضايا وشهادات، شتاء ١٩٩١، ص٨٣.

(١٢٦) نظرية الأدب، ص١١٧.

(١٢٧) انظر: أبو الرضا، سعد: في البنية والدلالة، ط منشأة المعارف بالاسكندرية، ص١٥، ٢١، ١٠٥، ١٣٥.

(١٢٨) انظر مثلا عبدالحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص٢٢٢، والمسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، ص١١٦، ومحمد

عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٤٤، ١٥٠، وجدلية الإفراد والتركيب، ط القاهرة د. ت ص١٤٢، وسيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد ١٩٨٨، ص٥٢، وسمير مسعود في ترجمته لكتاب «النظرية الأدبية الحديثة» لجفرسون وروبي، ص٥٧، ٦٠، ٨٥، ٩١، ٢٥٢، وعبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٢٣، ٤٦، ٢٧٢.

(١٢٩) بنية اللغة الشعرية، ص٤٢، وانظر: ٤٩، ١٩٣.

(١٣٠) زمن الشعر، ط٢ دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ص٣١٢.

(١٣١) في سيمياء الشعر القديم، ص٦٥، وانظر ص٥٠، ٥١، ٨٠، ٩٨. وكذا يستعمله في كتابه: تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص، ط دار التنوير، بيروت ١٩٨٥، ص١٣.

(١٣٢) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت الروبي، فصول مج٥ ع١/ ١٩٨٥، ص٤٠.

(١٣٣) سبق توثيقه في الحاشية المنجمة بعد الحاشية رقم (٤).

(١٣٤) انظر: جدل القراءة، ص٤٤.

(١٣٥) انظر: النقد والحداثة، ص٤١.

(١٣٦) انظر: في القول الشعري، ص١٣٣، ١٣٤، ١٣٨.

(١٣٧) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص٨٦، ٩٠.

(١٣٨) انظر: الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي، السبعينيات نموذجا، ص٢٥٨، ٢٦٠.

(١٣٩) انظر ترجمته كتاب جوليا كريستفا: علم النص، ص٧٧.

(١٤٠) النظرية الأدبية الحديثة، ص٣٩، ٤٠. وانظر: ص٦٦.

(١٤١) المرجع السابق، ص٤٤.

(١٤٢) المرجع نفسه: ص٤٥.

(١٤٣) النظرية الأدبية الحديثة، ص١٤٦.

(١٤٤) الخطيئة والتكفير، ص٣١٧.

(١٤٥) انظر عرضنا للكتاب في الموقف الأدبي ع١٤١، ١٤٢، ص٢٧١ ويلاحظ أن العبارة تجعل الغرابة قبل الانزياح. وهذا غير دقيق فيما نرى، إذ الانزياح هو الذي من شأنه أن يولّد الغرابة. فهو سابق عليها، وهي نتيجة له.

(١٤٦) اللغة الفنية، ص٤٥، والصورة والبناء الشعري، ص١١، ١٢.

(١٤٧) انظر: اللغة والإبداع، ص٨٩.

(١٤٨) الموقف الأدبي ع١٤٩-١٥٠/١٩٨٣، ص٨٤.

(١٤٩) عبدالبديع، لطفي: جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه، فصول مج٦ ع١٩٨٦/٤، ص٦٤.

(١٥٠) النقد والأدب، ص٥٣.

(١٥١) النقد والأدب، ص٥٠.

(١٥٢) الكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ص٦٢.

(١٥٣) الكسارات، ص٩٢.

(١٥٤) تصديره لكتاب إيتين جلسون «مدرسة الآلهات» ط الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق ١٩٦٥، ص٣.

(١٥٥) فصول مج٤ ع٣، ص٢٠٥.

(١٥٦) المعجم الأدبي، ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨، ص٢٥.

(١٥٧) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ص٧٧.

(١٥٨) إبرهيم، نبيلة: المفارقة، فصول مج٧ ع٣، ٤، ص١٣١.

(١٥٩) انظر: وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، ط٣ دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، ص٤١٧.

(١٦٠) ص٣٧٦.

(١٦١) انظر: عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، ص٢٥٨.

(١٦٢) الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٢، وانظر: النقد والحداثة، ص٤١.

(١٦٣) الأسلوب، ص٤٣.

(١٦٤) انظر: المورد، لمنير البعلبكي مادة Departure.

(١٦٥) في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية، ط١ مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩، ص٦١.

(١٦٦) المصدر السابق، ص٦٢، ٦٣.

(١٦٧) في الشعرية، ص١٠٢.

(١٦٨) دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ص٢٣.

(١٦٩) ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، ط١ دار صادر بيروت ١٩٦٧، ص٢٤٩. وينقل ديتشس قول روبرت بن وارن: «إن القديس يثبت معجزته عن طريق اختراقه النيران يابساً. والشاعر - وهو أقل من القديس إثارة للدهشة - يثبت رؤاه بإخضاعها لنار المفارقات»، ص٢٤٧. وللتوسع في المفارقة يراجع ماكتبه محمد عناني عن: لغة المفارقة، في كتابه: النقد التحليلي، ط مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت، ص٣٧، ٥٤، وكذا ماكتبه نعيم اليافي في: تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٣، ص١٨٦، ١٩٥.

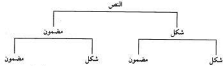
(١٧٠) المفارقة، مرجع سابق، ص١٣٢. نقلا عن: حصاد الهشيم، ط الدار القومية ١٩٦١، ص٥.

السيميوطيقا والعنونة

د. جميل حمداوي*

I ـ تمهيد نظري

السيميوطيقا هي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا. إن السيميوطيقا تبحث عن مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، تبحث جادة عن أسباب التعدد، ولانهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل. إن السيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، أي ان السيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا بيوغرافية المبدع، بقدر ما يهمها شكل المضمون، انطلاقا من الخطاطة التالية، يمكن توضيح ذلك.



فالسيميوطيقا، دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى، ولتحديد منهجية السيميوطيقا، لابد من مراعاة ثلاثة مبادىء ضرورية ألا وهي: [1]

---

* عضو رابطة علماء المغرب.

١ - التحليل المحايث: إن السيميوطيقا تبحث عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنها. ومن ثم فالتحليل المحايث - Immanente - يتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة. ولا يهمها العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو - تاريخية والاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع. إن السيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني.

٢ - التحليل البنيوي: إن السيميوطيقا تتضمن في طياتها، المنهج البنيوي، القائم على النسقية والبنية وشبكة العلاقات، والسانكرونية. إن السيميوطيقا لا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف، لأن فرديناند دي سوسير وهلمسليف يقران، بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف. وكان مفهوم الاختلاف سببا من أسباب تطور الدراسات البنيوية واللسنية.

فالسيميوطيقا، عندما تقتحم أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة والقائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال، والتحليل البنيوي هو الوحيد الذي له القدرة في الكشف عن شكل المضمون، وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق والنظام البنيوي.

٣ - تحليل الخطاب: إن السيميوطيقا النصية تفترق عن لسانيات الجملة، لأن هذه الأخيرة تركز كثيرا على الجمل في تمظهراتها البنيوية أو التوزيعية أو التوليدية، تريد فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العدد من خلال قواعد متناهية. أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية أو الاسمية أو الحرفية أو الظرفية، مع تحديد وظائفها التداولية. بيد أن السيميوطيقا تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا.

إن التيار السيميوطيقي، من التيارات اللسانية، إلى جانب التيار الشاعري، والتداولي الذي يتفرع بدورها إلى شعبتين كبيرتين وهما:

١ - نظرية الذاتية اللغوية: ويمثلها الفيلسوف موريس (Morris)، وتناول بعده لسانيون آخرون، فتناولوا عدة ظواهر لسنية ولغوية (المعينات، ألفاظ القيمة...).

٢ - نظرية الأفعال الكلامية: ظهرت كرد فعل على الوضعية المنطقية التي كانت تستند إلى التجريب والتمحيص في قبولها للتعابير والأخبار، ويمثل هذه النظرية فلاسفة جامعة أكسفورد، خاصة أوستين (Austin)، سورل (Searle)، وكرايس (Grice).

إن السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية، أو حركية، وبالتالي، فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. إن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب سوسير Saussure، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية: لغوية أو غيرها. ولقد حصر سوسير هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية على العكس عند بيرس Pierce الذي جعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي. حيث إن سوسير Saussure يرى أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية. بينما بورس يرى أن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية. وهكذا، أصبحنا أمام

مصطلحين: (السيميولوجيا) لدى الأوربيين، بفضل سوسير (Saussure) الذي استعمل Sémiologie في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة سنة ١٩١٦م، والسيميوطيقا لدى الأمريكيين)الكون بيرس Pierce استعمله باسم علم الدلالة العام. ويعتبر رولان بارت Roland Barthes من المدافعين عن مصطلح السيميولوجيا، وخاصة في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الذي اعتبر فيه السيميولوجيا جزءاً من اللسانيات، من خلال تحديده لبعض الثنائيات ألا وهي: الدال والمدلول، الدياكرونية والسانكرونية، المحور الأفقي والمحور التركيبي، اللغة والكلام، التقرير والإيحاء.

وهذه الثنائيات تناولها سوسير في كتابه (المحاضرات)، عندما كان في لحظة التقنين لعلم لغوي جديد ألا وهو اللسانيات بعد مرحلة الفيلولوجيا وفلسفة اللغة.

إن السيمياء حسب بيير غيرو Pierre Guirand [٢] ماهي إلا العلم الذي «يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات إلخ... وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميزة والمستقلة والتي تسمح بتحديد السيمياء «بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات غير الألسنية، مما يحتم علينا تبني ذلك التحديد».

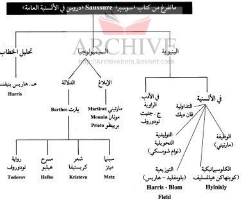
إن السيميولوجيا حسب فرديناند دو سوسير (F. de saussure)، تبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أي إن لها وظيفة اجتماعية، يقول سوسير (saussure) «اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم ــ البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية إلخ. على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق، وصار بإمكاننا، بالتالي أن نرتئي علما يعني بدراسة حياة العلامات داخل الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس العام. وسندعو هذا العلم «سيمياء» (Sémiologie) وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تتحكم بها. وبما أنه لم يوجد بعد، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا، على أن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيمياء ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية. وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية»[٣]. إن سوسير (saussure) يحصر العلامات داخل أحضان المجتمع، ويجعل اللسانيات ضمن السيميولوجيا، بينما بورس يرى أن السيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها سوسور مصطلح السيميولوجيا: «إن المنطق في معناه العام، هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولت أن أظهره، وفي إعطائي لمذهب صفة «الضروري» و«الصوري» كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكننا. وانطلاقا من ملاحظاتنا الجيدة، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسميه التجريد، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي»[٤].

وهكذا، فقد ظهرت نظرية العلامات العامة منذ بداية هذا العصر، فتمسك الانكلوسكسونيون بالسيميوطيقا، والأوربيون بالسيميولوجيا وبصفة عامة، يجب، منذ الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري (saussurien) ليست اللسنيات جزءاً، ولو مفضلا، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة، باعتباره فرعاً من

اللسنيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة، وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علم الإناسة، والاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية، حول مفهوم الدلالة. (. . .) إن المعرفة الدلالية (السيميائية) لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسنية، وجسورا، لأن هذه المعرفة يجب أن تطبق، على الأقل كمشروع، على أشياء غير لسنية(٥).

ولقد استلهم بارت (Barthes) عناصر لسانية للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام: اللسان والكلام. المدلول والدال ـ المركب والنظام ـ التقرير والإيحاء. بيد أن هذا الاختلاف الاصطلاحي، سيتوحد في صيغة مصطلح (سيميوطيقا) بعد افتتاح المؤسسة العالمية للدراسات السيميائية التي تصدر مجلة تحت عنوان «Sémiotica»، تهتم بالبحوث التي تسير في هذا الاتجاه.

إن السيميوطيقا، باعتبارها منهجا للتحليل، استمدت أصولها من اللسانيات والبنيوية، وتفرعت إلى مدارس واتجاهات. ويمكن تشخيص ذلك على الشكل التالي:



لقد تعددت اتجاهات السيميوطيقا، فمحمد مفتاح، يفرع النظريات اللسانية، إلى التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي (السيميائي)، والتيار الشعري، فعلى المستوى البويطيقي، يتحدث عن مساهمات جاكبسون (Jakabson) وجان كوهن (Jean cohen) وج. مولينو (Molino) وج. طامين (Tamine) أما سيميوطيقا، فيتحدث عن «محاولات في السيميوطيقية الشعرية» و«بلاغة الشعر» لجماعة مو «Groupe M» و«سيميوطيقا الشعر» لميكائيل رفاتير، ومعجم «كريماص» (Greimas) وكورتيس (courtes)[٧] أما بيير غيرو (Pierrs Guirand)، فيتحدث عن أنظمة الرموز وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الاجتماعية، أي محددا للسيميولوجيا ثلاث وظائف أساسية: وظيفة منطقية واجتماعية، وجمالية[٨].

بينما يصنف حنون مبارك، الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وتصور سوسير للسيميولوجيا، سيميوطيقا بورس (Pierce)، رمزية كاسيرا (cassirer) وسيميوطيقا الثقافة[٩].

أما محمد السرغيني، فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي[١٠]. أما عواد علي، فيحصر اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات كذلك: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة[١١] ويحدد (مارسيلو داسكال) (Marcelo Dascal) كغيره اتجاهات سيميولوجية ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[١٢]. ويمكن توضيح الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة على الشكل التالي:



وسوف نحاول أن نوضح هذه الاتجاهات حسب كل مدرسة، أو تيار على حدة، قصد معرفة تصوراتها النظرية ومبادئها المنهجية، علما أننا لا نميز بين السيميوطيقا والشعرية (البويطيقا) لأن كريماس، كان يدعو إلى الدمج بينهما، وصهرهما في بوتقة واحدة ألا وهي السيميوطيقا.

(١) الاتجاه الأمريكي

ارتبط بالفيلسوف المنطقي (تشارلز ساندرس بيرس Charles S. Pierce) (١٨٣٨ ـ ١٩١٤)، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح (Sémiotique) ـ السيميوطيقا ـ وتقوم هذه الأخيرة، لديه على المنطق والظاهراتية والرياضيات. ومن ثم فالسيميوطيقا، مدخل ضروري للمنطق، أي إن هذا الأخير، فرع متشعب عن علم عام للدلائل الرمزية. وبالتالي، فالمنطق يرادف عند بيرس Pierce السيميوطيقا، يقول بيرس: إن المنطق بمعناه العام، . . . ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، وحينما أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها وأننا ننساق، انطلاقا من هذه الملاحظة، بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية، وبالتالي، فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقا. وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل «علمي» أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختبار»[١٣]. وهكذا فالسيميوطيقا لدى بيرس مبنية على الرياضيات والمنطق والظاهراتية على النحو التالي:



إن السيميوطيقا البيرسية بحث موسع، إذ ينكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية «ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها وقد أكد بيرس (Pierce) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء، مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم. . . إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية»[١٤]. إن سميوطيقا بيرس، ذات وظيفة فلسفية منطقية لا يمكن فصلها، عن فلسفته التي من سماتها، الاستمرارية والواقعية والتداولية. ومن ثم، فالسيميوطيقا البيرسية «تكمن وظيفتها في إنتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات أو الاعتقادات، وهنا يوجد المجال الخاص بالمعرفة الفلسفية أو العلمية التي تبلور، في أوقات محددة من تاريخها، سلسلة من المعايير التي تسمح بتحديد ماهو صادق، سواء كان هذا الصدق مفكرا فيه باعتباره ملاءمة (=كفاية) أو باعتباره انسجاما داخليا أو باعتباره مشاكلا

للواقع»[١٥] . ويمكن اعتبار سميوطيقا بيرس (Piece)، سميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد ثلاثة ألا وهي : البعد التركيبي - البعد الدلالي - البعد التداولي. والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي : نظراً لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلا، في البعد الأول، ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني، والبعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

وعليه، فلقد سبق بيرس (Pierce) سوسير (Saussure) في الحديث عن العلامة وأنماطها في كتابه (كتابات حول العلامة) قبل ظهور كتاب (دروس في اللسانيات العامة) لسوسير عام ١٩١٦ .

إن العلامة لدى بيرس (Pierce)، (ممثل، موضوع، مؤول)، وهي مبنية على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، ومن ثم، أصبحت ظاهراتيته ثلاثية :

(١) عالم الممكنات (أولانية).

(٢) عالم الموجودات (ثانيانية).

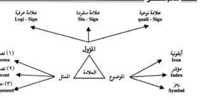
(٣) عالم الواجبات (ثالثانية). فالأول، يعني الكائن فلسفيا، والثاني، يعني مقولة الوجود، والثالث، نقصد به الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء. وهكذا، يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلا حقيقيا على مستوى الموضوع، بينما تمثل «العلامة» الموضوع. علاوة على ذلك. فالعلامة البيرسية (Piercien)، قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهي أنواع ثلاثة : الأيقون والإشارة والرمز. وتتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة، ومتشعبة، ويمكن توضيح ذلك على الشكل التالي :

(١) الخطاطة الأولى



(٢) الخطاطة الثانية

وقد تم فيها تفريع العناصر الثلاثة إلى تفريع ثلاثي على النحو التالي :



أو يمكن تحديد خطاطة أخرى لهذه التفريعات الدلائلية :

التفريعات الدلائلية

الممثل Représentamen	العلامة ـ الصفة Qualisigne	العلامة ـ المفرد Sin Signe	العلامة ـ النمط Légisigne
الموضوع Objet	الأيقونية Icone	الإشارية Indice	الرمزية Symbole
المؤول Interprétat	المسند إليه Rhéme	الافتراض Decisigne	البرهان Argument

إن الأيقون، تكون فيه العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه و تماثل ، ((مثل الخرائط والصور الفوتغرافية ، والأوراق المطبوعة ، التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة ، أما الإشارة أو العلامة المؤشرية ، فتكون العلاقة ، فيها بين الدال والمدلول ، سببية منطقية ، كارتباط الدخان بالنار مثلا ، أما الرمز، فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية ، عرفية ، غير معللة . فلا يوجد ثمة أي تجاوز أو صلة طبيعية .

وما يلاحظ على تقسيمات بيرس (Pierce) توسعها و تشعبها ، حتى إنها في آخر المطاف ، تصل إلى ستة وستين نوعا من العلامات ، وأشهرها التقسيم الثلاثي ، لأنه أكثر جدوى ونفعا في مجال السيميائيات .

هـذا و إن بيرس (Pierce) ، بدأ يسترد مكانه في مجال السيميوطيقا بأمريكا المعاصرة ، وفي باقي الدول الغربية خصوصا فرنسا ، حيث عرف به الأستاذ جيرار دولودال (Delladalle Gerard) وخاصة في كتابه الذي ترجم فيه نصوصا بيرسية بعنوان (كتابات حول العلامة) «وكان هذا ما وجه إليه الأنظار ، فقد استفاد مولينو (MOLINO) من مفهومه الخصب للعلامة وهو يضع لبناته الأولى لبناء سيميولوجيا الأشكال الرمزية . ومن الممكن جدا ، أن يكون أصحاب مدرسة باريس السيميوطيقية قد استفادوا منه في هذا الباب»[١٨] .

وفي الأخير، فقد صوب بنفنست (BENVENISTE) لبيرس سهام النقد، آخذا عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامة، حتى الإنسان أصبح لدى بيرس (Pierce) علامة، وذلك في مقال بعنوان (سيميولوجيا اللغة): «إن بيرس (Pierce) من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر حسية ملموسة، أو عناصر مجردة، وسواء كانت عناصر مفردة أو عناصر متشابكة. حتى الإنسان ـ في نظر بيرس ـ علامة، وكذلك مشاعره، وأفكاره. ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر، لا تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه؟ هل نستطيع ـ في نظام بيرس (Pierce) ـ أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة، وشيء آخر غير نفسها».[١٩]

وبناء على كل هذا، نقول: إن سيميوطيقا بيرس صالحة لتطبيقها في المقارنة العنوانية، وذلك باستعارة الأبعاد التحليلية الثلاثة: كالبعد التركيبي، والدلالي، والتداولي، بالإضافة، إلى المفاهيم الدلالتية الثلاثة: كالأيقون، والرمز، والإشارة، لأن كثيرا، ما نجد عناوين تحمل دلالات أيقونية بصرية تحتاج إلى تأويل وتفسير عبر استقراء الدليل والموضوع.

(٢) الاتجاه الفرنسي

I- السوسيرية (فرناند دي سوسير ـ F. de saussure)

فرناند دي سوسير (F. de saussure) عالم لغوي سويسري (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا، بعد صدور كتابه (محاضراته في اللسانيات العامة) سنة ١٩١٦، بيد أن السيميائيات لها تاريخ طويل، ذو جذور موغلة في القدم، أيام الفكر اليوناني مع أرسطو وأفلاطون والرواقيين وفلاسفة عصر النهضة، ومرحلة الأنوار، وعطاءات العرب القدامى، وتبقى هذه المساهمات متواضعة جدا، أو عبارة عن أفكار متناثرة تحتاج إلى تنسيق نظري، ونظام منهجي ومنطقي، لكن البداية الحقيقية للسيميولوجيا، كانت مع التصور السوسيري، حيث قطع هذا العلم الجديد أشواطا علمية، واخترق العديد من العلوم، بل إنه أعاد ترتيب العلاقات بينه وبين اللسانيات والابستمولوجيا والفلسفة وعلم النفس، وعلم الاجتماع والأكسيوماتيك.

لقد انتقلت السيميائيات من تبعيتها للسانيات إلى قيامها بجمع شمل العلوم والتحكم فيها، وأنتجت أدوات معرفية لمقاربة مختلف الظواهر الثقافية باعتبارها أنساق تواصلية ودلالات.

وعلى الرغم من أنها تبدو متعددة، حيث، إن هذه الكلمة قد استعملت لتغطي ممارسات متنوعة، فإن لها وحدة عميقة تتجلى في كونها تنظر إلى مختلف الممارسات الرمزية للإنسان باعتبارها أنشطة رمزية وأنساقا دالة. وبذلك أوجدت لنفسها موقعا ابستمولوجيا شرعيا[٢٠].

لقد اعتبر سوسير (saussure) السيميولوجيا علما للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى، إذ جعلها العلم العام الذي يشمل في طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية، وتنبأ لها بمستقبل زاهر «يمكننا - إذ يقول سوسير (Saussure) ـ أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما سيكون فرعا من علم

النفس الاجتماعي، وبالتالي: فرعا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا (من sémeion أي الدليل)، وسيكون على هذا العلم، أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا»[٢١].

إن السيميولوجيا عند سوسير (Saussure)، تدرس الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، ومن ثم لها الحق في دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أي إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتباطية والدلائل الطبيعية. وعلاوة على ذلك، فإن السيميولوجيا، لكي تحدد استقلالها، ومجالها الابستمولوجي وتكون مفاهيمها وتصوراتها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، كاللسان، والكلام، السانكرونية، والدياكرونية، كما فعل رولان (R. Barthes).

«بمثل هذه النظرة، وما يترتب عنها صارت السيميولوجيا تابعة للسانيات بل وفرعا منها. والمنهج الذي رصده سوسير (saussure) بخصوص التحليل اللساني، من المفروض، وفق هذا الطرح، أن ينسحب على الأنساق السيميولوجية مثل التزامنية (السانكرونية) والقيمة والتعارض والمحورين الترابطي والمركبي»[٢٢]. هذا وإن العلامة لدى سوسير (saussure)، قائمة على الدال والمدلول مع إقصاء المرجع، والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية ما عدا المحاكيات للطبيعة (onomatopées)، وصيغ التعجب، إن الدليل لا يتحد من خلال مجاله المادي، بل من خلال العلاقات الاختلافية والتعارضية على مستوى تجاور الدوال والمدلولات.

ومن مميزات الدليل السوسيري:

(١) الدليل صورة نفسية مرتبطة باللغة لا بالكلام.

(٢) الدليل يستند إلى عنصرين أساسيين: الدال والمدلول، مع إبعاد الواقع المادي أو المرجعي، لأن إقصاء المرجع يعني أن لسانيات سوسير شكلانية وليست ذات بعد مادي واقعي.

(٣) اعتباطية الدليل، ما عدا الأصوات الطبيعية وصيغ التعجب.

(٤) في دراسة الأدلة غير اللفظية، يعتبر النموذج اللساني هو الأمثل والأصل في المقايسة.

(٥) إن الدليل السوسيري محايد، يقصي الذات والايديولوجيا، ويتسم بالتجريد.

هذا، وإن سوسير، أغفل بعض المؤشرات الضرورية في التدليل كالرمز والإشارة والأيقون، وحصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدال والمدلول. وهذه الثنائية، سوف تستفيد منها المقاربات السيميوطيقية في تحليل النص لما حاولت التركيز على شكلنة المضمون، وإبعاد الواقع أو المرجع بمحاولاته المختلفة، وإن كان مفهوم اعتباطية الدليل، يتخذ صيغة اصطناعية أو ضرورية لدى العالم اللغوي بنفنست (Benveniste) في كتابه (طبيعة العلامة اللغوية) (١٩٧٩). أما رولان بارت فقد عرض تصور سوسير (saussure) للسيميولوجيا، لما جعلها: العلم العام، الذي سيضم في طياته اللسانيات، وأكد على قلب الأطروحة، جاعلا السيميولوجيا، فرعا من اللسانيات، تتطفل على مفاهيم ومبادىء ومصطلحات اللسانيات. كما سدد بارت (Barthes) بعض الانتقادات على الجانب النفسي الذي غدقت به العلاقة بين الدال والمدلول، كما في توكيد سوسير أنهما يتحدان في دماغ الإنسان بأصرة (الإيحاء) (. . .) وقد عزا (جورج مونان) (G. Mounin) هذه النزعة النفسية في نظرية

سوسير إلى أنه كان «رجل عصره» مما يعني أن نظريته تدخل في سياق علم النفس الترابطي، كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلامة عند سوسير وانغلاقها على نفسها، بسبب إهمالها للمرجع أو المشار إليه»[٢٣].

على الرغم من هذه الانتقادات، فقد أثرى سوسير (saussure) المقاربة السيميوطيقية بكثير من التصورات والمفاهيم والمصطلحات اللسانية، ذات الفعالية الكبيرة في الإجراء وفك مغالق النصوص.

٢ - اتجاه التواصل

يمثل هذا الاتجاه كل من بريطو (Prieto) ومونان (Mounin) وبويسنس (Buyssens) كرايس (Grice) أوستين (Aüstin)، فتجنستاين (Wittgenstein) مارتينيه (Martinet). وهذا الاتجاه، يرى في الدليل على أنه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية، ويعني هذا أن العلامة، تتكون من عناصر ثلاثة: الدال - المدلول، الوظيفة، أو القصد، وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لا يهمهم من الدوال، والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية، ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية. إن السيميولوجيا حسب بويسنس (Buyssens) دراسة لطرق التواصل، والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده. أي، إن موضوع السيميولوجيا، هو التواصل المقصود، لاسيما التواصل اللساني والسيميوطيقي. «وقد طالب بعض السيميائيين (بويسنس) (Buyssens) وبريطو (Prieto)، ومونان (Mounin)، تلافيا لتفكك موضوع السيميائية بالعودة إلى الفكرة السوسيرية، بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامات، لقد حصروا السيميائية بمعناها الدقيق، في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، وهكذا يذهب مونان إلى القول بأنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق «المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل»[٢٤].

والتواصل لدى بويسنس (Buyssens) هو الهدف المقصود من السيميولوجيا، هذا ما أكده بريطو (Prieto) «ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس (Buyssens)، أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها... التواصل في رأي بويسنس (Buyssens) هو ما يكون موضوع السيميولوجيا»[٢٥]. وثمة أمارات متنوعة، كالأمارات العفوية. والأمارات العفوية المغلوطة، والامارات القصدية، فالسيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية. ويرى بريطو (Prieto) أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل فرعا من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها، إلا أن سيميولوجيا من هذا النوع ستلتبس بعلوم الإنسان منظورا إليها في مجموعها. إذ يبدو أن موضوع علوم الإنسان جميعا هو البنيات السيميوطيقية التي لا تتميز فيما بينها إلا بالوظيفة التي تميز، على التوالي، هذه البنيات[٢٦]. ولسيمياء التواصل محوران اثنان هما: التواصل والعلامة. وكل من هذين المحورين يتشعب إلى أقسام وهكذا، يمكن أن ينقسم التواصل السيميائي: إلى إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني. فالتواصل اللساني يتم عبر الفعل الكلامي، فعند سوسير (saussure) لابد من متكلم وسامع، بالإضافة إلى تبادل الحوار عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية. بينما التواصل لدى شينون وويفر، يتم عبر إرسال الرسالة من طرف المتكلم إلى المستقبل،

وهذه الرسالة يتم تشفيرها وترسل عبر القناة، ويشترط الوضوح وسهولة المقصدية، لنجاح الرسالة، قصد أداء رسالتها، وبعد التسليم يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة وتأويلها.

أما التواصل غير اللساني، فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة، وهي حسب بويسنس (Buyssen) مصنفة حسب معايير ثلاثة:

(١) معيار الإشارية النسقية، حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة ومن أمثلة ذلك:

(الدوائر ـ المثلثات ـ المستطيلات ـ وعلامات السير)

(٢) معيار الإشارية اللانسقية، عندما تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو (الملصقات الدعائية)

(٣) معيار الإشارية، حيث العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله، مثلا (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع). وضمن هذا المعيار الأخير يوجد معيار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية، كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية، «ويتفرع عنه أيضا معيار للإشارية يقيم علاقة بين معنى الرسالة والعلامات التي تنقل هذه الرسالة بوساطتها. كما يتفرع عنه أخيرا، معيار آخر للإشارية يتدخل بين معناه ونسق علاماته الأول، معيار آخر للإشارية ينوب مناب المعيار الأول، فالكلام معيار للإشارية المباشرة، إذ لا شيء يحول بين الأصوات الملتقطة ودلالاتها التي رسمت لها. ولكن (المورس) (Morce) يعد معيارا نيابيا إذ إنه لكي يتوصل إلى المعنى الذي يريد هذا المورس (Morce) أن ينقله، لابد من الانتقال من العلامة فيه إلى العلامة في الكتابة الصوتية، ثم من العلامة في الكتابة الصوتية إلى العلامة الصوتية»[٢٧].

وما يهمنا في هذه السيميولوجيا، هو موضوع التواصل، لأن المقاربة السميوطيقية للعنوان، ستبحث في وظائف العنونة ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة، لأن العنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص، ليس مجانيا، بل يؤدي دوراً في التدليل والمساهمة في فهم الدلالة، لأن العنوان، هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة، ويمكن أن نستلهم من هذه السيميولوجيا بعض أنماط علاماتها التواصلية، كالإشارة، المؤشر، الأيقون، والرمز، وهذه المصطلحات الإجرائية ذات كفاية منهجية ناجعة في مقاربة الدال العنواني باعتباره، العتبة الحقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية.

(٣) سيميولوجيا الدلالة

يعتبر رولان بارت (R. Barthes) خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه، هو دراسة للأنظمة الدالة، فجميع الأنساق والوقائع تدل، فهناك من يدل بواسطة اللغة، وهناك من يدل بدون اللغة السننية، بيد أن لها لغة دلالية خاصة. وما دامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي أنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، انتقد بارت (Barthes) في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في

السيميولوجيا، مؤكدا بأن «اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات»[٢٨].

وبالتالي، تجاوز تصور الوظيفيّين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إداري، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث إن «كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن «الأشياء» تحمل دلالات. غير أنه ماكان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي فإذا تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء، قدريا، إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة».

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى بارت (Barthes)، فقد حددها في كتابه (عناصر السيميولوجيا) وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية).

وهكذا، حاول رولان بارت (R. Barthes) التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار، إلخ....

وأخيرا، يمكن للمقاربة العنوانية، في بعدها السيميوطيقي، أن تستعين بثنائيات بارت اللسانية قصد البحث عن دلالة الأنساق اللفظية وغير اللفظية في الدواوين والقصائد الشعرية.

(٤) مدرسة باريس السيميوطيقية

يمثل هذه المدرسة السيميوطيقية كل من كريماس (Greimas)، وميشيل أريفي (Arrive)، وكلود شابرول (Chabrol)، وجان كلود كوكي (Jean claude coquet). ويوضح أعمال هذه المدرسة الكتاب القيم الذي صدر تحت عنوان السيميوطيقا، مدرسة باريس سنة١٩٨٢ ولقد وضح كلود كوكي في الفصل الأول من الكتاب، الأسباب والدواعي، التي دفعتهم إلى إرساء هذا الاتجاه، وتأسيس هذه المدرسة السيميوطيقية الجديدة وكان الفصل الأول على شكل بيان نظري، ولقد وسعت المجموعة من مفهوم السيميولوجيا الذي لا يتجاوز أنظمة العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلالية. واعتمدت هذه المدرسة على أبحاث سوسير (Saussure) وهيا لمسليف (Hyelmslev) وحتى بيرس (Pierce)، بعد ترجمة نصوصه وكتاباته السيميوطيقية من طرف دولادال (Deledalle) وجويل ريتوري (Joelle Réthoré).

إن رواد هذه المدرسة، كانوا يهتمون بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة، وإذا تأملنا أعمال رئيس المدرسة، كريماس (Greimas)، فقد انصبت أبحاثه على النصوص السردية، والحكائية الخرافية، متأثراً في ذلك بعمل بروب (Propp) في استخلاص وظائف الخرافات الأسطورية الروسية العجيبة.

إن كريماس (Greimas) في أبحاثه كان يهتم بالدلالة وشكلنة المضمون، معتمدا على التحليل البنيوي والمحايث وتحليل الخطابات النصية السردية، وكان منهجه السيميوطيقي يعتمد على مستويين، سطحي وعميق. فالمستوى السطحي، ينقسم إلى مكون سردي، الذي ينظم تتابع وتسلسل الحالات والتحولات، بينما المكون الخطابي، ينظم داخل النص، تسلسل الصور وآثار المعنى، أما على المستوى العميق، فهناك شبكة من العلاقات التي تحدث ترتيبا في قيم المعنى حسب العلاقات التي تدخل فيها. إلى جانب نظام العمليات الذي ينظم انتقال قيمة إلى أخرى كما أن بحثه السيميوطيقي، قائم على البنية العاملية من مرسل ومرسل إليه - ذات وموضوع مساعد ومعاكس - علاوة على وجود المربع السيميائي الذي يتحكم في البنية العميقة حيث يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردي.

(٥) اتجاه السيميوطيقا المادية

إن خير من يمثل هذا الاتجاه، هي الباحثة جوليا كريستيفا(Julia Kristieva)، حيث تستند في بحثها إلى التوفيق بين اللسانيات والتحليل الماركسي، لإيجاد التجاور بين الداخل والخارج، من المعطى التجريبي الداخلي.

ولقد استعملت مصطلحات سيميوطيقية للوصول إلى التدليل في النصوص المعللة، فقد استبدلت المعنم الموظف من طرف مدرسة باريس السيميوطيقية الدال على العلامة ب"Semanalyse" B أي التحليل المعنمي. كرستيفا (Kristeva) على الإنتاج الأدبي بدل الإبداع الأدبي، لذا لم يكن هدفها الدلالة، بل المدلولية، ووظفت مصطلحات ذات بعد ماركسي اشتراكي كالمنتج والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة في الفكر الرأسمالي، واللاهوتي، كالمبدع والإبداع الفني.

(٦) السيميولوجيا الرمزية

من بين الاتجاهات السيميولوجية الفرنسية، نجد مدرسة إيكس، حيث أستاذ الأدب، مولينو، إلى جانب جان جاك ناتيي (Nattirr). وسيميولوجيا هذه المدرسة، تسمى بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو (Molino). وسيميولوجيا هذه المدرسة، تسمى بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو (Molino) وناتيي (Nattier)، نظرية بيرس (Pierce) الأمريكي الموسعة عن العلامة، وأنماطها كالإشارة والأيقون والرمز، وفلسفة كاسير/ الرمزية، التي تنظر إلى الإنسان بأنه حيوان رمزي. وتدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات في الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى. وهكذا تم التوفيق والجمع بين آراء بيرس(Pierce) وكاسيرر (Cassierer). ولقد تم حصر الحدث الرمزي في النصوص والمأثورات الشفوية، القرارات والتنظيمات، والأنظمة، ويتم دراسة هذه العناصر من خلال ثلاثة مستويات (١)المستوى الشعري (٢) المستوى المحايد أو المادي (٣) المستوى الحسي. وهذه المستويات بمثابة وظائف للرمز فالمستوى الأول، يتناول علاقة المنتج بالإنتاج. والمستوى الثاني، يتناول الإنتاج في نفسه، والثالث ينصب على الإنتاج في علاقته بالقارىء وقد نشأ عن المستوى الأول والثالث، نظريات التلقي والتقبل والاتجاه النصي خصوصاً مدرسة كونستانس الألمانية وجمالية التلقي عند يوس (Jauss) و إيزر (Iser).

III - الاتجاه الروسي

تعتبر الشكلانية الروسية، التمهيد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، لاسيما فرنسا واسمها الحقيقي جماعة (Opoiaz)، وهذه الجماعة أتت كرد فعل على الماركسية في روسيا، في مجال الفن ولقد تحامل على هذه الجماعة، كثير من الخصوم، فاتهموها بالشكلانية، كما فعل تروتسكي (Trotsky) في كتابه (الأدب والثورة) وماكسيم كوركي (Gorki) ولوناتشارسكي، الذي وصف الشكلانية في سنة ١٩٣٠، بأنها «تخريب إجرامي ذو طبيعة ايديولوجية»[٢٩] ولقد كانت سنة ١٩٣٠، نهاية الشكلانيين الروس، حتى إن أحد السوسيولوجيين الروس، أراد تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي، كما هو الشأن بالنسبة لأرفاتوف، بيد أن إشعاعها انتقل إلى براغ. حيث جاكبسون، يؤسس حلقة براغ اللسانية التي تولدت منها، اللسانيات البنيوية، وبقي الإرث الشكلاني طي النسيان مدة طويلة، إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة في جامعة تارتو بموسكو، والشكلانية الروسية، نشأت بسبب تجمعين ألا وهما:

(١) حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة ١٩١٥ ومن أهم عناصرها البارزة جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الفونتيتيكية والفونولوجية، كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية.

(٢) حلقة أبوياز (opoiaz) بلنينيكراد، وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة. أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين هي: الاهتمام باللسانيات، والحماسة للشعر المستقبلي الجديد ولم تظهر الشكلانية، إلا بعد الأزمة، التي أصابت النقد والأدب الروسيين، وبعد انتشار الايديولوجية الماركسية، واستفحال الشيوعية وربط الأدب بإطاره السوسيولوجي، في شكل مرآوي انعكاسي مما أساء إلى الفن والأدب معا ولقد ارتكزت الشكلانية على مبدأين أساسيين، ألا وهما:

(١) أن موضوع الأدب هو الأدبية أي الخصائص الجوهرية المميزة لكل جنس أدبي على حدة.

(٢) التركيز على دراسة الشكل قصد فهم المضمون، أي شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة.

ولقد قطعت الشكلانية مراحل في البحث الأدبي واللسني، ففي المرحلة الأولى، كان الاهتمام ينصب على التمييز بين الشعر والنثر، بينما المرحلة الثانية، كانت البحوث تتعلق بوصف تطور الأجناس الأدبية. ولقد نشرت وترجمت كثير من الدراسات الشكلانية في مجالات غربية مثل Change. Poetique

ومن رواد الشكلانية الروسية، نجد، تينيانوف، إيخنباوم، شلوفسكي (Chklovski)، بروب (Propp)، وماشفسكي، وهؤلاء اهتموا بدراسة نصوص من الشعر والنثر، ومكاروفسكي Mukarovsky، كان اختصاصه وصف اللغة الشعرية. أما جاكبسون، فلقد اهتم بقضايا الشعرية، واللسانيات العامة، خصوصا الصوتيات والفونولوجيا، أما فلاديمير بروب (Propp) فكان يشكل الحكاية الروسية العجيبة، ويقعد لها القواعد المولده، للركام الهائل من النصوص السردية الخرافية الروسية. حيث حددها في وظائف معدودة، وفي بنية سردية منطقية ذات بعد ثلاثي (التوازن - اللاتوازن - التوازن).

أما ميخائيل باختين (Bakhtine) فقد ركز أبحاثه على جمالية الرواية وأسلوبيتها واهتم بالرواية البوليفونية، المتعددة الأصوات، وأثرى النقد الروائي بكثير من المفاهيم: كفضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة الحوار تعبير عن تعدد الرؤى الأيديولوجية إلخ. . . وعليه، فأبحاث الشكلانيين الروس، كانت نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث، ظهور مدرسة تارتو(Tartu) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية ومن أعلامها البارزين نجد: يوري لوتمان (Iouri Lotman) صاحب «بنية النص الفني» وب. أوسبينسكي (uspensky) وف تودوروف (Todorov) وليكومتسيف وأ. م بينتيغريسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم: (أعمال حول أنظمة العلامات. . . تارتو(١٩٧٦) ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات ألا وهي: السيميوطيقا الخاصة وهي دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميوطيقا المعرفية EPisemiotique التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية ومايشابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارتْ السيميوطيقا ذات البعد الابستمولوجي المعرفي. وهكذا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة، حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة، له فرعان: إيطالي وروسي وتعني جماعة موسكو ـ تارتو Tartu بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي وهذا السلوك ـ في نطاق السيميوطيقا ـ يتعلق بإنتاج العلامات واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لاتوجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوما عن «أنظمة» دالة أي عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد، مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة(علاقة الأدب مثلا بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد واشكال التحية. . . . إلخ) أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة (للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة»[٣٠].

أما عن مميزات الشكلانية الروسية، وهي:

(١) الاهتمام بخصوصيات الأدب، والأنواع الأدبية، اي البحث عن الأدبية.

(٢) شكلنة المضمون.

(٣) استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية.

(٤) التركيز على التحليل المحايث، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي.

(٥) التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف).

(٦) استعمال مطلع السيميوطيقا بدل السيميولوجيا.

(٧) الاهتمام بالسيميوطيقا الابستمولوجية والثقافة.

(٨) التركيز على الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر (شكلنة الاختلاف).

(٩) الإيمان باستهلاك الأنظمة وتجددها وتطورها باستمرار تلقاء ذاتها.

(١٠) لم تقتصر في أبحاثها على الأعمال القيمية والمشهورة في مجال الأدب، بل توجهت إلى الأجناس الأدبية مهما كانت قيمتها الدنيا، كأدب المذكرات والمراسلات، قصد مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة مثلما فعل باختين (Bakhtine) في شعرية دويستفسكي.

IV ـ الاتجاه الإيطالي

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرتو إكيو (Eco)وروسي لاندي (Rossilandi)، اللذين اهتما كثيرا بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا. ويرى أمبرتو إيكو (Eco) أن الثقافة، لاتنشأ إلا حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية:

أ ـ حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

ب ـ حينما يسمي ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولايشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

ج ـ حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه[٣١].

أمبرتو إيكو، يؤكد على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما، وبالتالي، يمكن لأي نسق ذي صيغة مدمجة، أن يؤدي دورا تواصليا. ومن ثم، فالثقافة، لاتنحصر مهمتها في التواصل فقط، بل إن فهمها فهما حقيقيا مثمرا لا يتم إلا بمظهرها التواصلي، لذا، فقوانين التواصل هي قوانين الثقافة. وبالتالي، نلاحظ مدى الترابط والتساوق الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل، والقوانين المنظمة للثقافة. وبناء على هذا، فقوانين التواصل، هي قوانين ثقافية، ويعني هذا، أن قوانين الأنساق السيميوطيقية هي قوانين ثقافية. أما روسي لاندي (Rossi Landi)، فإنه يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة، التي يمكن حصرها عنده في ثلاثة أنواع:

(١) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج)

(٢) الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام)

(٣) برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي)

إن السيميوطيقا لدى لاندي هي تعرية للدليل الايديولوجي، وفضح مع تعرية البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. وتحرير الدليل من الاستيلاب وإرساء الحق والخبر الصادق، والكشف عن الوهم والايديولوجيا، وهذه السيميوطيقا تتسم بالنزعة الإنسانية: لأنها تركز على الإنسان والتاريخ، والسيميوطيقا عند روسي لاندي علم شامل للدليل وللتواصل (اللفظي ومهما كان المجال المدروس) ينبغي أن تعنى مباشرة لا بالتبادل وتطوراته، بل ينبغي أن تعنى أيضا بالإنتاج والاستهلاك، لا بقيم التبادل فحسب، بل بقيم الاستعمال الدلالية أيضا. ومن الواضح، أن قيم التبادل الدلالية لايمكنها أن توجد بدون قيم الاستعمال الدلالية، وأن قيم الاستعمال الدلالية لا يمكنها أن تتجسد بدون قيم التبادل الدلالية. وبالتالي، فالسيميوطيقا لا يمكنها أن

تعنى فقط بالطريقة التي تتبادل بها البضائع باعتبارها رسائل، لأنها ينبغي أن تعنى أيضا بالطريقة التي تم بها إنتاج هذه الرسائل (= البضائع والنساء) واستهلاكها[٣٢].

ويلاحظ على الاتجاه الإيطالي، انه يلتقي مع مدرسة تارتو (Tartu) الروسية في التركيز على سيميوطيقا الثقافة، لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية. تلكم هي أهم الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، التي تناولت كثيراً من الظواهر اللفظية وغير اللفظية، وعليه، يمكن في الحقيقة التمييز بين اتجاهين داخل السيميولوجيا المعاصرة، المدرسة الأمريكية، ورائدها بيرس (Pierce)، يمثلها كل من موريس (Morris) وكارناب (Carnap) وسيبوك (Sebook) إلخ. والمدرسة الفرنسية أو الأوروبية التي انبثقت عن تصورات سوسير (saussure) ويمثلها كل من بويسنس (Buyssens) وهيلمسليف (Hjelmslevl) وبريطو (Prie-to) ومونا (Mounin) وبارت (Barthes) إلخ . . .

وعلى الرغم من هذا التفريع الثنائي، فمارسيلو داسكال (Dascal)، يقر بصعوبة الحديث عن سيميولوجيا واحدة، أو نظريات سيميوطيقية متجانسة يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاها أحاديا، يقول داسكال (Dascal). وعلى الرغم من هذه النواة المشتركة الهامة، وعلى الرغم من أهمية المشروع وآمال مؤسسيه الكبيرة، فإنه ينبغي الاعتراف بأن «السيميولوجيا العامة» اليوم كعلم لاتزال في طفولتها، وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أنه لا توجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم والمناهج متوفرة، على وجه الخصوص، على مشاكل تقويم الحلول ومعايير هذا التقويم، مجموعة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «سيميولوجيين» بعبارة أخرى، فإن السيميولوجيا لاتزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم.

وفي مثل هذا الوضع، فإن عدة «مدارس» تتعارض لا من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي تقترحها فحسب، وإنما تتعارض أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية «سيميوطيقية» أو «سيميولوجية»[٣٣].

وهكذا، فالتعدد في المدارس والاتجاهات السيميولوجية، يعود إلى الاختلاف في الرافد والمشارب (الرافد البيرسي، الرافد السوسيري)، وإلى تصورات كل سيميائي على حدة، ومنطلقاتهم النظرية والمنهجية.

II- السيميوطيقا والعنونة

لقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان، أن يقوم بتفكيك النص، من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض. هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، على المستويين: الدلالي والرمزي. وللعنوان وظائف كثيرة فتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصا معاصراً غامضا يفتقر إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإسنادي.

أظهر «البحث السيميولوجي أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية (المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارىء، ولن نبالغ إذا قلنا إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي»[٣٤].

وهكذا، فإن أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي، هو استنطاق العنوان واستقراؤه، بصريا ولسنيا، أفقيا وعموديا، و«لعل القارىء يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية»[٣٥]. ومن بين هذه الكتابات نجد:

(1)) Molen (J): 1974"sur les titres de Jean Bruce" inlangages No.35 . Paris, Larousse p. 88.

(2) Rey Debove, josette: Essai de Typologie Semiotique des Titres d'oeuvres ed. Mouton 1979.

(3) Gerard Genette: seuils ed seuil 1987.

(4) Leo Hoek: Lamarque du titre ed. Mouton 1973

(5) Rifaterre, M(1983): Semiotique de la poesie. seuil. Paris

(6) R.Barthes (1985) : L'aventure semiologique ed Seuil.

(7) Roget Rofer: L'introduction à la textologie, vérification. Etablissement ed Larousse 1972.

(8) Ch. Grivel: Production de L'intérét Romanesque, Mouton 1973.

(٩) روبرت شولز (Robert Scholes) (سيمياء النص الشعري) من كتاب اللغة والخطاب الأدبي[٣٦].

(10) G. Genette: Palimpsestes.Seuil 1983.

(11) Cerard Vigner: (Une unitédiscursive restreinte: le titre) in: Le Francais dans Le Monde No.156 octobre 1980.

(12) Jean cohen: structure du langage Poétique . coll. Novel le bibiothéque scientifique .flammarion. Paris 1966.

وعلى الرغم من هذه الأبحاث والدراسات، فإن مقاربة العنوان في حقل البويطيقا مازال حديث العهد، وقد قال كوهن عن العنونة بأنها «واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي».

ويرى جون كوهن، بأن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، وبالتالي، فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة، مسندا، فإن العنوان، مسند إليه، فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي، يشكل أجزاء العنوان، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية، أو بمثابة نص كلي. ويؤكد كوهن على أن النثر ـ علميا كان

أم أدبيا ـ يتوفر دائما على العنوان، أي إن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى اللا انسجام، و يفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي، قد يكون مطلع القصيدة عنوانا. وهكذا، فالعنوان، حسب كوهن يرتبط بالنثر، والانسجام والوصل والربط المنطقي، بينما الشعر يمكنه الاستغناء عن العنونة والتسمية ما دام ينبني على اللااتساق واللاانسجام.



يقول كوهن: «إن الوصل، عندما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد، والقواعد المنطقية التي تصلح للآخر. إن طرفي الوصل، ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد. يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعها المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة. إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له. ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا. وهذا ليس إهمالا ولا تألقا. وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرا عنها»(٣٧).

وهكذا، فالعنونة الشعرية، انزياح وخرق وانتهاك، لمبدأ العنونة في النثر وذلك من خلال الفروقات بين الشعر والنثر، فكوهين، يؤكد بأن الفرق بينهما، يكمن في أن النثر أو الفكر العلمي، يرتكز على الانسجام الفكري والترابط المنطقي. وإذا انعدمت القواعد المنطقية فإنها تستحضر لدى المتلقي بشكل بديهي. أما الشعر الحديث، فإنه ينبني على الانسجام مصداقا لقول كوهين (cohen) «لقد ثبت أن الانسجام الفكري شيء يتحقق في الفكر العلمي، وليس ضروريا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية، وإذا انعدمت هذه الروابط، فلأنها تكون من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلف، عن حق، أن القراء قادرون على استحضارها والأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه، إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة»(٣٨).

إن العنونة هي أول المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية. إن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية. إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا، وهكذا» . . يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة حيث إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر، وبما أن المؤول يمثل نصا، فهو يؤكد واقع

كون وحدة الدلالة في الشعر نصية دائما، وبإحالته على نص آخر يوجه العنوان المزدوج انتباهنا نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. إن المقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنور القارئ، لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي على الرغم من الاختلافات الممكنة على المستويين الوصفي والسردي، ويمكن على سبيل المثال، أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة...»[٣٩].

ويرى روبيرت شولز (Robbert scholes)، أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة، حينما قال «المبتدئ بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية، أعني «مرثية» ل و. س. مرون:

«مرثية» ELEGY

سأعرضها على من؟ Who Would I show it to ?

بيت واحد وجملة واحدة غير منطوقة، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها، فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها، لما كانت قصيدة. غيرأن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلقا قصيدة بمفردها، وإذا أعطي القارئ العنوان، والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة. لن يكون مجبرا بالطبع، غير أن الممكنات المتاحة له لاتتيح أكثر من هذا»[٤٠].

وهكذا، فالعنوان، هو الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية والتناصية، عبر سياقها الداخلي والخارجي، علاوة على السؤال الإشكالي الذي تطرحه القصيدة.

«كيف نستخلص القصيدة من النص؟، يقول شولز (Scholes)

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليهما: العنوان، والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد، وليس البيت عاميا فقط، بل إنه نثري لاتزيد أية كلمة من كلماته على مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهو بيت يتفق جميع ناطقي الإنكليزية على قوله، وبمعنى من المعاني فهو مفهوم تماما لكن بمعنى آخر معتم وغامض»[٤١].

إننا نعيش اليوم، في امبراطورية العلامات، في عصر يتسم بالتعقيد، والتواصل البصري، لذلك يتطلب كل ذلك منا، التسلح بالمشروع السيميولوجي للدخول في مغامرة علاماتية قصد الإلمام بالمحيط الذي يواجهنا، والابتعاد عن الثرثرة الزائدة، والكتابات الطويلة المملة. والتركيز على الاختصار والإيحاء، بدل التطويل والتفصيل الممل، لذا فاليابان مثلا، تعتمد على الأنساق السيميولوجية، في التأثير، والتبادل، والتمدن الحضاري. حتى إن اليابان، من الدول التي تعيش عالما سيميولوجيا مليئا بالعلامات سواء كانت لفظية أو بصرية والعناوين، تلعب دورا سيميولوجيا كبيرا في امبراطورية العلامات، لما تؤديها من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي والحضاري وعصرنة الاحتكاك والمثاقفة «إن اللغة تتدخل، دائما، كأبدال، وخصوصا في أنظمة الصور، وكعناوين، مفاتيح وبنود. وهذا نخالف الصواب بالقول إننا نعيش حضارة للصورة، وحسب»[٤٢].

يرى رولان بارت (R. Barthes)، العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية، وايديولوجية، يقول بارت (Barthes) «يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدا.

ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعا، أدلة. فعندما أتنقل في الشارع أو في الحياة.

وأصادف هذه الأشياء، فإني أخضعها، بدافع الحاجة، ودون أن أعي ذلك، لنفس النشاط، الذي هو نشاط قراءة. يقضي الإنسان المعاصر وقته في القراءة. إنه يقرأ أولا، وبصورة خاصة، صورا، إيماءات وسلوكات هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني، بدقة، على مقدار امتثالية لابسه أو شذوذه، وهذا المشروب الفاتح للشهية (الويسكي، البرنو أو النبيذ الأبيض الممزوج بخالص الكشمس) يطلعني على أسلوب مضيفي في الحياة. وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ، دائما رسالة ثانية بين سطور الأولى: لو قرأت بخط بارز«فزع بول (Paul) السادس ـ فذلك معناه: إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا. إنها تتضمن قيما مجتمعية، أخلاقية، وأدلوجة كثيرة، لابد، للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»[٤٣].

إن العناوين، هي رسائل مسكوكة، مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية للعالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي. لذا فعلى السيميولوجيا، أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الأدلوجة والقيم التي تزخر بها وفي هذا الصدد يضيف بارت (Barthes): «كان الاعتقاد في بداية المشروع السيميولوجي بأن المهمة الرئيسية تكمن ـ بتعبير سوسير (saussure)ـ في دراسة هيئة الأدلة داخل الحياة المجتمعية. وبالنتيجة ـ إعادة تكوين الأنظمة الدلالية للأشياء (ألبسة ـ أطعمة، صور، طقوس، رسميات، موسيقى، الخ..) وهي مهمة ينبغي إنجازها. لكن باقتحام السيميولوجيا لهذا المشروع الضخم، سلفا، اعترضتها، مهام أخرى، كدراسة تلك العمليات العجيبة، التي يصير للرسالة بموجبها، معنى ثان، شائع وأدلوجي عموما، يدعى «معنى إيحائيا» لو قرأت في صحيفة هذا العنوان« يسود ببومباي جو من الورع لا يحرم البذخ، فإنني أتلقى، بالتأكيد خبرا حرفيا حول المجتمع القرباني، لكني التقط، كذلك، جملة مسكوكة بكونها توازن للمتعارضات يحيلني إلى رؤية للعالم، هذه ظواهر دائمة، وينبغي الشروع منذ الآن، بدراستها على نطاق واسع، وارتباطا بكل مصادر اللسانيات».

وهناك من الدارسين الذين نزعوا إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها رومان جاكبسون (R.Jackobson) في كتابه (قضايا الشعرية)، فيتبين أن للعنوان، وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية، وميتالغوية، وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلا عند هنري ميتران (henri Mitterand) الوظيفة التعيينية، التحريضية (حث فضول المرسل إليه ومناداته) والوظيفة الايديولوجية. وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية وأيقونية. وكما حدد جيرارجنيت (G. Genette) الباحث البويطيقي الفرنسي وظائف أخرى للعنونة، سنذكرها في الصفحات الموالية.

إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورا لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. وإليكم هذه الخطاطة لتحديد وظائف العنونة:

لفهم هذه الوظائف، لابد من الاعتماد على مفهوم رومان جاكبسون الشاعري (R. Jackobson)، ألا وهو

الوظيفة	تمركزها	تعريف ووصف الوظيفة	طبيعة الوظيفة
المرجعية (الإحالية) جاكبسون	المرجع النصي أو الواقع المادي	إن هذه الوظيفة، ترتكز على موضوع الرسالة، باعتباره مرجعا وواقعاً أساسيا تعبر عنه الرسالة، وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر.	معرفية موضوعية
الانفعالية جاكبسون	المرسل أو (المتكلم/ المخاطب)	تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة. وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية، وقيما ومواقف عاطفية، ومشاعر وإحساسات. يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي، في هذه الوظيفة، يتم التعبير عن موقفنا، إزاء هذا الشيء، فنحسه جيدا أو سيئا، جميلا أو قبيحا، مرغوبا فيه. أم مذموما، محترما أم مضحكا. وهذه الوظيفة ذاتية على عكس الأولى، موضوعية معرفية.	عاطفية ذاتية
التأثيرية جاكبسون	المتلقي، المخاطب المرسل إليه	تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية.	عاطفية ذاتية
الشعرية أو الجمالية أو البويطيقية	الرسالة في حد ذاتها	إنها تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة إبان إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وعندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي والشاعري.	عاطفية ذاتية
التواصلية أو الحفاظية (إقامة الاتصال) جاكبسون	القناة (الاتصال في ذاته)	تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، إنها حسب مالينوفسكي نبرة تؤكد على الاتصال أو تسمح بالتبادل الوافر للأشكال الطقوسية، أو لحوارات كاملة لا هدف لها سوى إطالة الحديث.	معرفية موضوعية
الميتا لغوية (ما وراء اللغة) جاكبسون	السنن/ اللغة	تهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.	معرفية موضوعية
البصرية أو الأيقونية (ترنس هوكس)(٤٤)	الفضاء المكاني والطباعي	تهدف هذه الوظيفة إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي أنها تركز على الفضاء البصري والطباعي.	عاطفية ذاتية

(القيمة المهيمنة la valeur dominante)، لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى «إن كل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ إننا نعانيها مختلطة بنسب متفاوتة، في رسالة واحدة، وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال.

على أن فهم مضمون الرسالة يتطلب الاعتماد على الوظائف المرجعية (الموضوعية، المعرفية) والوظيفة العاطفية (الذاتية، التعبيرية)، إنهما نمطا التعبير السيميائي الأكبران اللذان يتعارضان تضاديا بحيث إن مفهوم «وظيفة الكلام المزدوجة» يمكن أن ينسحب على كل أشكال الدلالة»[٤٥].

هذا، وإن العنوان، من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)، وهو بمثابة عتبة



تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي، أي ان النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، ويقصد بهذه العتبات «المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهو - Vestibule - بتعبير لوي بوخيس (Louis Bourges)، الذي منه تندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار ان الرواية (أو الديوان الشعري) تتضمن نصا موازيا (Paratexte)، الذي هو ما يتكون منه كتاب ما، ويفككه جيرار جنيت (G. Genette) إلى النص المحيط (peritexte)، والنص الفوقي (Epitexte). بمعنى أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة لغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه مثل الاستجوابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال[٤٦].



إن جيرار جنيت (G. Genette)، يعد من الشاعريّين الكبار، الذين أولوا عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، والنص الموازي لديه هو «ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية»(٤٧).

لقد كان جيرار جنيت (G.Genette) يعتبر موضوع «البويطيقا» سنة ١٩٧٧ هو معمارية النص (Architexte)، ولكن في سنة ١٩٨٢، عدل هذا الموضوع، وأصبح موضوع الشعرية المقولات العامة أو المتعالية في أنماط الخطابات والأجناس الأدبية، وأنواع التلفظات، ويقصد بالتعاليات النصية (transtextualité) كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية. وهكذا يتجاوز التعالي النصي، المعمارية النصية، وثمة خمسة أنماط من التعاليات النصية التي حددها جنيت (G. Genette):

(١) التناص: ويقصد به تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن لدى كريستيفا وباختين.

(٢) المناص(Paratexte): وهو عبارة عن عناوين، وعناوين فرعية ومقدمات وذيول وصور وكلمات الناشر.

(٣) الميتانص (Metatexte): وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

(٤) النص اللاحق: عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة تتحكم في النص«ب» كنص لاحق(hypertexte) بالنص«أ» كنص سابق (hypotexte).

(٥) معمارية النص: تتحد في الأنواع الفنية والأجناس الأدبية: شعر ـ رواية ـ بحث. . . إلخ. انه تنميط تجريدي، يستند إلى تحديد خصائص شكلية وقوالب بنيوية للأنواع الأدبية وهناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط الخمسة من التعاليات النصية. ويعتبر النص الموازي من أكثر المفاهيم شيوعا وذيوعا، حيث خصصت له مجلة «بويطيقا» عددا خاصاً. وكتب جنيت عنه كتابا سماه: «عتبات» Seuitls



ويعرف سعيد يقطين النص الموازي بقوله: «إن المناصة (Paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسان هو النص والمناص (Parartexte). وتتحدد العلاقة بينها من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير. أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل»[٤٨].

إن الشعرية حسب جنيت (Genette) تدرس التعالي النص (Transcendance textuelle du texte) أو المتعاليات النصية (Transtextualité)، ومفهوم التعالي النصي هو حسب جنيت كل الذي يجعله في علاقة، ظاهرة أو مخفية. مع باقي النصوص، فالتعالي النصي، يتجاوز، إذا، ويضم المعمارية النصية (L'architextualité) وبعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية[٤٩].

إن النص الموازي هو عنصر من عناصر التعالي النصي الذي حدده جنيت ويشكل مع معمارية النص والميناصية، والنص اللاحق، موضوع الشعرية poétique لدى جنيت (Genette) بعد أن كانت الشعرية تعني لديه في بداية الأمر، ليس النص في فرادته. لأن هذا موضوع النقد، بل المعمارية النصية (L'architexte) والمعمارية النصية هي ترادف لأدبية الأدب أي مجموع المقولات العامة، أو المتعالية، أنماط الخطاب، صيغ التلفظ، الأجناس الأدبية، ولكن هذا المفهوم الذي أعطي للشعرية سنة١٩٧٩ في كتابه «مدخل إلى المعمارية النصية»[٥٠] «Introduction» استبد له جنيت في كتابه (Palimpsestes) سنة(١٩٨٢)، محددا إياه بأنه يعني التعالي النصي[٥١].

إن المقصود بالنص الموازي لدى جنيت (Genette)، هو العنوان الأساس، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية (intertitres)، المقدمات، الملحقات، أو الذيول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية، تحت الصفحات، النهايات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية. فكرة الكتاب (وهي عبارة توضع في صدر الكتاب وتلخص فكرة المؤلف)، الأمثلة والشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وأيضا الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية، مثل المخطوطات المنسوخة، أي توقيعات المؤلف وكتابته الخطية الأصلية. وكل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل. وهي عبارة عن عتبات أولية بها، ندخل إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة[٥٢].

إن النص الموازي، كما يرى جنيت (Genette)، هو ـ خصوصا ـ منجم من الأسئلة بدون أجوبة[٥٣] وهكذا، اعتبرت المكونات الخمسة للمتعاليات النصية (التناص، النص الموازي، إلخ. . .) لا كأقسام للنصوص ولكن كمظاهر للنصية. والعنوان في الحقيقة جنس له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية، كالتقديم مثلا يقول جنيت (Genette): «إن التقديم، (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد (ميتاناص)، هو بديهيا، جنس»[٥٤]، أي إن العنوان باعتباره مظهرا وقسما من أقسام النصية، يعتبر بمفرده جنسا أدبيا مستقلا كالنقد والتقديم إلخ. . . ويعني هذا، أن له، مبادئه التكوينية، ومميزاته

التجنيسية. ونحن على حق، حينما اعتبرنا العنوان، مقاربة نصية تحت اسم «المقاربة العنوانية»، لأن العنوان بمفرده، يمكن من خلاله تفكيك النص إلى بنياته الصغرى والكبرى، قصد إعادة تركيبه من جديد: نحوا، ودلالة، وتداولا، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل.

لقد أحس جنيت (Genette) بصعوبة كبيرة، حينما أراد تعريف العنوان، نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير بقول جنيت: «ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح، أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة(....) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبية لا تمس بالضبط طولها»[٥٥].

إن طول العنوان أيضا يثير مشاكل عويصة، من حيث التنظير والتطبيق المنهجي فلا «شيء» إذن يحصر طول العنوان من الناحية النظرية[٥٦].

ويقسم جنيت (Genette) العنوان إلى ثلاثة أقسام:

(١) العنوان (الأساس أو الرئيس)

(٢) العنوان الفرعي

(٣) التعيين الجنسي

كما يحدد للعنونة وظائف أربعة أساسية ألا وهي:

(١) الإغراء

(٢) الإيحاء

(٣) الوصف

(٤) التعيين

وهكذا، فإن إشكالية العنوان، تطرح أسئلة متعددة اعتبرها جنيت مسألة تفرض نوعا من التحليل، لكن دراسة ليوهويك (Leo Hoek) تبقى هي الدراسة الأعمق، والتي تناولت العنوان من منظور مفتوح تؤطره السيميائيات فضلا عن اطلاعه على تاريخ الكتابة، هو العنوان وتمحيصه له في إطار علاقاته التركيبية، والمقطعية، منطلقا من تعريفه له كمجموعة علامات لسانية، تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص[٥٧].

من الناحية السيميائية، هناك علاقة إنسالية بين العنوان والنص، مما يشكلان معا بنية شاملة. وبالتالي يعزى ذلك بالقول مع جيرار فينييه (Gerard Vigner): «إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى: العنوان/النص»[٥٨]. أي ان العنوان، بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيديولوجية وهكذا، يكون عنوان نص شعري، أو رواية ما

(يعلن عن نفسه كجملة أولى في النص، مؤكدا تبعيته (. . .) لأن الجملة الأولى تتمة منطقية للعنوان الذي يشير في الغالب إلى بطل الرواية أو إلى حدثها الأساسي كما يقول ليو. هويك[٥٩]. أو قد يعلن العنوان عن نفسه «كعنصر نصي يلد الرواية في عملية دقيقة جدا، أو كحافز» بتعبير كلود دوشيه)[٦٠].

وهكذا، ترتهن ولادة النص الشعري أو الروائي، بمزدوجة مكون مما يسميه ريكاردو بـ«الجذر التوليدي» أي عنوان النص، و«عملية الإنسال» أي تشكيل النص[٦١] فالمركب العنواني، يمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو.

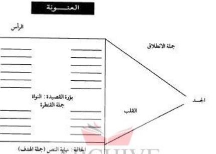
إن التسلح بالمقاربة السيميولوجية، مسألة ضرورية حينما يجد القارىء نفسه أمام نص شعري معاصر، نظرا لصعوبة هذا الشعر وغموضه، وتعقيداته الانزياحية: مبنى ودلالة.

ويعد العنوان أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا، من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جديد. وهكذا فالشعر المعاصر، لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة.

وإنما عليه أن يتسلح بعتاد جوهري، دفاعي للاقتراب من مأدبته، وهذه الرغبة في الاقتراب تجعلنا نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلا تاكتيكية خاصة ـ أي نظرية بمبادئها ومفاهيمها ـ ونستخدم مفاهيم محلية تارة أخرى، وأول الحيل التاكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان، والمفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو: من القاعدة إلى القمة «Top - down»، ومن القمة إلى القاعدة (Bottom)، ومعنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة، ومعناها المركب «أي من القاعدة إلى القمة»، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل «أي من القمة إلى القاعدة»[٦٢].

ولابد من مراعاة السياق المحلي، أثناء مقاربة العنوان وتأويله، وإلا تعسف السيميولوجي في التفسير والتحليل وإذا «كانت المشابهة وما تدعوه من توقع وانتظار بناء على معرفتنا المتراكمة للعالم، تجعلنا نقتحم عالم القصيدة الرحب في اطمئنان، اعتمادا على ما أوصى به العنوان، فإننا مع ذلك، سنقيد أنفسنا بمبدأ التأويل المحلي، لئلا نسقط على القصيدة كل ماتراكم لدينا من تجارب ونقولها مالم تقل»[٦٣].

إن العنوان بمثابة رأس للجسد، والنص تمطيط له، وتحوير، إما الزيادة أو الاستبدال أو النقصان، أو التحويل. إن العنونة بالنسبة للسيميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية. يمدها بالحياة والروح والمعنى النابض «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو ـ إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد ـ والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه»[٦٤] إن القصيدة تنبني على مقومات ثلاثة: العنوان ـ بؤرة القصيدة ـ النهاية، على الشكل التالي:



وهكذا، فالعنوان، هو بمثابة الموجه الرئيس للنص الشعري، هو الذي يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية، أما النواة، فتتمركز، في وسط القصيدة. وهي بمثابة قلب الجسد، وهي الجملة الهدف، وما قبل البؤرة وبعدها، لا يوجد حشو، يمكن الاستغناء عنه، بل نجعل ذلك سببا ونتيجة، والخاتمة هي نتيجة النص ونهايته، هي تعود على بدء القصيدة. إن العنوان، لدى السيميائيين، بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص، هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، إن العنوان، يحيل على مرجعية النص، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته، كما أن العنوان يؤدي وظيفة إيحائية «إذا نحن سلمنا مع(ش. غريفل Grivel) بـ «سلطة النص» التي يؤسسها العنوان ـ حسب غريفل (Grivel) دائما ـ «يتضمن العمل الأدبي بأكمله بنفس القدر الذي يتضمن به العمل الأدبي العنوان ويتدخل الأول في توجيه الثاني، كما يرشد إلى «قراءته» قراءة تصير خاصة به، و بقدر ما تعتبر العنوان «دليلا» (علامة)، على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، بقدر ما (قد) تعتبر هذا النص «إجابة» (ردا) على تساؤل العنوان، ونعتبره فوق ذلك مرجعا «يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) التي تكون العلاقة (القصة) كمعنى تجعل منه هذه العلاقة بسطا أو افتراضا لفائدة، فالعنوان ـ يقول (ش ـ غريفل Grivel)» يعلن عن طبيعة النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص». (٦٥)

والعنوان، من خلال طبيعته الإحالية، والمرجعية، غالبا، ما يتضمن أبعاداً تناصية، وبالتالي، فالعنوان دال إشاري، وإحالي، يلمح إلى تداخل النصوص، استنساخا، أو استلهاما، أو تحاورا يقول ميشيل فوكو: «فحدود كتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى.(٦٦)

ولا يمكن فهم العنونة إلاّ من خلال مجموعة من العتبات التي تحدث عنها جيرار جنيت أو ما يسمى بالنص الموازي أيضا، لأنها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص، ويضيف (ش. غريفل Grivel) إلى هذا التصور جملة عناصر منها أن العنوان «دليل» يتكون من عدة عناصر شكلية توجه القراءة إلى جانب العنوان المركزي كالعنوان التابع والفوقي، وشكل الخط والحجم واسم المؤلف والناشر. وهي الأفكار التي طورها أكثر (ج. جنيت Genette) في إطار المناصصات من خلال كتابه (عتبات ـ Seuils) (١٩٨٨)(٦٧).

إذا كان العنوان، يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة للنص، فهو يعلن كذلك مقصدية ونوايا المبدع، ومراميه الايديولوجية. إن العنوان، إحالة تناصية وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض وغير مبين. هذا ما كان يقصده ش ـ كريفل من قوله: إذا كان «العنوان هو إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه (إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص.

العنوان، إذا، هو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة. ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»(٦٨).

وينبغي التأكيد على أن دراسات العتبات السيميولوجية والنص الموازي، حديث العهد، حيث لم تهتم الشعرية اليونانية ولا العربية في حقليها الفلسفي والأدبي بدراسة ما يحيط بالنص من تقديمات الدواوين وتصنيفها، ودراسة مواقع النصوص فيها، وتحديد العناوين، وتحليلها بكل تفصيل وتدقيق، حسب الدكتور محمد بنيس حينما نص على «أن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضا، وعملية الملاحظة والاستقراء التي اجترناها في المراحل الأولى للقراءة عثرت فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة ويسميها جيرار جنيت بالنص الموازي (Paratexte)(٦٩).

وهكذا، فالعنوان، من المنطلقات السيميولوجية، ليس عنصرا زائدا، ولا العتبات الأخرى المجاورة له، بل النص الموازي، هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج، قصد إضاءة الداخل «ومهما كانت القضايا النظرية التي يستدعيها الوصل بين النص الموازي والنص في الشعر،

فمن الممكن التنصيص أولا على أن وظائف العنوان تلغي مفهوم الحلية، ما دام العنوان عنصرا موازيا للنص، ذا فاعلية، في موضعة النص، في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي ومتجاوبا، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنها علاوة على أن التنافر بين نثرية العنوان وشعرية النص، يتقلص إلى درجة دنيا بالنظر إلى أن الحدود بينهما ليست مثارة دوما، ولا التفاعل بينهما منتفيا»(٧٠).

هذا، وإن العناوين، ذات وظائف رمزية مشفرة ومسننة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات وتشكل العناوين والمعادلات والشتائم ونبرات الصوت، والحركات والمواقف إلخ كلها مجموعة مرمزة والتي تبرز ميزتها الاصطلاحية حينما يحاول المرء ترجمتها من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى(٧١). كما «يمكن لإطار لوحة فنية أو غلاف كتاب أن يوحيا بطبيعة نظام الرموز، كما أن عنوان العمل الفني يشير غالبا إلى نظام الرموز أكثر من إشارته إلى مضمون الرسالة»(٧٢).

تلكم إذا، مجمل التصورات السيميوطيقية حول ظاهرة العنونة، ومدى أهميتها الوظيفية في مقاربة النصوص والخطابات: عنوانيا، على مستوى البنية، والدلالة، والوظيفة.

الهوامش

(١) Groupe d'Entrevernes. Analyse sémiotique des textes, ed. Toubkal 1ed 1987. p. 7-8.
(٢) بيير غيرو: السيمياء ترجمة انطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط١، ١٩٨٤ ص٥.
(٣) نفسه، ص٦
(٤) نفسه، ص٦.
(٥) رولان بارت: مبادىء في علم الدلالة، ترجمة البكري ط١ ١٩٨٦، الدار البيضاء، عيون المقالات، ص٢٩ - ٣٠.
(٦) انظر د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٧، ص٦٨.
(٧) انظر د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٨٥ ص٧ - ١٦.
(٨) انظر: بيار غيرو: السيمياء ص٦١ - ١٣٣.
(٩) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧، ص٦٩ - ٨٥.
(١٠) محمد السرغيني: نفسه، ص٥٥ - ٦٦.
(١١) عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩٠ ص٨٤ - ١٠٦.
(١٢) مارسيلو داسال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، افريقيا الشرق، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧، ص١٠.
(١٣) Pierce (C.S) 1978: Ecrits sur le signe. Seuil. Paris p. 120.
(١٤) حنون مبارك، نفسه، ص٧٩.
(١٥) (Corontini (E) (1984): L'action du signe. Cabay. Librairie. editeur Louvain. La neuve P.29.
(١٦) عبدالله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر ص٧٩.
(١٧) السرغيني محمد: نفسه، ص٥٧.
(١٨) نفسه، ص٥٨.
(١٩) إميل بنفيست: «سيميولوجيا اللغة» في أنظمة العلامات، نقلا عن معرفة الآخر، ص٨٣.
(٢٠) حنون مبارك: نفسه، ص١٠٢.
(٢١) Saussure: cours de linguistique générale. Payot. Paris. P.33.
(٢٢) حنون مبارك: ص٧٢.
(٢٣) عواد علي: معرفة الآخر، ص٧٧.
(٢٤) نفسه، ص. ٨٥.
(٢٥) مارسيلو داسكال، نفسه، ص٣٨.
(٢٦) حنون مبارك، نفسه، ص٧٤.
(٢٧) عواد علي: نفسه، ص٩٢، ٩٣.
(٢٨) حنون مبارك، نفسه، ص٧٩.

(٢٩) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ط١ ، ١٩٨٢ ص٩ .
(٣٠) سيزا قاسم (السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى السيميوطيقا ، ج١ منشورات عيون المقالات ط٢ ، الدار البيضاء ص٤٠ .
(٣١) حنون مبارك : نفسه ، ص٨٦ .
(٣٢) حنون مبارك : نفسه ، ص٩٠ .
(٣٣) مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ص١٧ ، ١٨ .
(٣٤) عبدالرحمن طنكول (خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بفاس ، العدد٩ ، ١٩٨٧ ، ص١٣٥ .
(٣٥) ابو بكر العزاوي : الحجاج والشعر : نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر ، دراسات سيميائية أدبية لسانية العدد ٧/ ١٩٩٢ ص١٠١ .
(٣٦) ترجمة واختيار سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط١ ، ١٩٩٣ .
(٣٧) نفسه ، ص١٦١ .
(٣٨) نفسه ، ص١٦١ .
(٣٩) Rifaterr,M(1983) : sémiotique de la poésie-seuil. paris. p. 130.
(٤٠) روبرت شولز : (سيمياء النص الشعري) اللغة والخطاب الادبي : ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٩٣ .
(٤١) نفسه ، ص٩٤ .
(٤٢) رولان بارت : المغامرة السيميولوجية ، ترجمة : عبدالرحيم حزل ، مراكش ط١ ، ١٩٩٣ ص٣٨ .
(٤٣) نفسه ، ص٢٥ .
(٤٤) ترنس هوكس : (مدخل إلى السيمياء) بيت الحكمة ، العدد٥/ السنة/ ٢ ، ١٩٨٧ ص١٢٠ .
(٤٥) بيار غيرو : السيمياء ، ص١٤ .
(٤٦) شعيب حليفي : نفسه ، ص٨٢ .
(٤٧) Gerard Genette: Seuil ed. Seuil. COLL. Poétique. Paris 1987. P.7.
(٤٨) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص ـ السياق) المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص١١١ .
(٤٩) Genette (G): Palimpsestes, coll. poétique. ed. Seuil (1982) p.7.
(٥٠) Genette (G): Introduction á l,achitexte. ed. Seuil (1982).
(٥١) I bid: P.7.
(٥٢) I bid: P.9.
(٥٣) I bid: P.10.
(٥٤) I bid: P.15.
(٥٥) G. Genette: Seuils, P.54.
(٥٦) Gerard vigner (une unité discursive restreinte: discursive restreinte: le titre än: Le FRACAIS dans le monde No. 156. 6 octobre 1980. p. 155.
(٥٧) شعيب حليفي : نفسه ، ص٨٤ .
(٥٨) Gerard vigner: "une unité dis dursive restreinte: discursive restreinte: le titre"P.31.
(٥٩) Les Hoek: "Descrition d'unarchonte: Préliminaire á une théorie du titre á partir du Noveau Roman in "Noveau Roman: Hier aujourd'hui. 1. Problémes généraux , Paris, U.G.E. 10 - 18 - 1972 p.298 (colloque).
(٦٠) claude, Duchet: "Elements detitrologie romanesque" in littérature, Paris, larousse (1973 No. 12 p. 53.
(٦١) Jean Ricardou: :"Naissance d'une Fiction "in Noveau Roman hieraujourd'hui, 2 Pratiques. Paris V.G.E. 10 - 18 - 1972 p. 380. (colloque).
(٦٢) محمد مفتاح : دينامية النص ، ص٥٩ - ٦٠ .
(٦٣) نفسه ، ص٦٠ .
(٦٤) نفسه ، ص٧٩ .
(٦٥) بشير القمري : نفسه ، شعرية النص الروائي ط١ ، ١٩٩١ ص١٢١ .
(٦٦) م . فوكو : حفريات المعرفة ، الدار البيضاء ط١ ، ١٩٨٦ ترجمة سالم يفوت ص٢٣ .
(٦٧) بشير القمري ، الهامش ، رقم ٨٠ ، ص١٢٩ .
(٦٨) شعيب حليفي : نفس المقال ، ص٨٤ .
(٦٩) محمد بنيس : نفسه ، ص٧٧ .
(٧٠) نفسه ، ص١١٣ .
(٧١) بيار غيرو : ص١٢٥ .
(٧٢) نفسه ، ص١٤ .

المراجع والمصادر

أولا: العربية

(١) بيير غيرو: السيمياء، ترجمة انطوان أبي زيدا، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط١، ١٩٣٤.
(٢) رولان، بارت: مبادىء في علم الدلالة، ترجمة محمد البكري ط١/ ١٩٨٦، الدارالبيضاء، عيون المقالات.
(٣) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء ط١/ ١٩٨٧.
(٤) محمد، مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي ط١-١٩٨٢.
(٥) حنون، مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر ط١-١٩٨٧.
(٦) عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ط ١-١٩٩٠.
(٧) مارسيلو، داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ترجمة حميد لحمداني، وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١-١٩٨٧م.
(٨) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط١، الرباط١٩٨٢م.
(٩) سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى السيميوطيقا ج١، منشورات عيون المقالات، ط٢ـ الدارالبيضاء.
(١٠) عبدالرحمن طنكول: (خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد ٩-١٩٨٧.
(١١) أبو بكر العزاوي: (الحجاج والشعر: نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر) دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٧-١٩٩٢م.
(١٢) روبرت شولز: (سيمياء النص الشعري) اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة واختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١-١٩٩٣م.
(١٣) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١-١٩٨٦م.
(١٤) رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش، ط١-١٩٩٣م.
(١٥) ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء)، بيت الحكمة، العدد ٤، السنة ٢، ١٩٨٧م.
(١٦) شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل، العدد ١٦-١٩٩٢م.
(١٧) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ط١-١٩٨٩م.
(١٨) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي - الدارالبيضاء ط١.
(١٩) بشير، القمري: شعرية النص الروائي، ط١-١٩٩١م.
(٢٠) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، الدارالبيضاء، المغرب ط١-١٩٨٦، ترجمة سالم يفوت.
(٢١) محمد بنيس: التقليدية، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١-١٩٨٩.

ثانيا: الأجنبية

1. Groupe d'Entrevernes: Analyse sémiotique des Textes. ed. Toubkal. led 1987.
2. Pierce (C.S) 1978: Ecrits sur le signe. Seuil. Paris.
3. Corontini (E): (1984): L'action du signe. Librairie. éd, Laurain. Ianeure
4. Saussure: cours de linguistique générale. Payot. Paris.
5. Barthes. R. Élements de Sémiologie. in communication N° 4.
6. Rifaterre, M (1983) Sémiotique de la poésie. Seuil, Paris.
7. Gerard, Genette: Seuils ed. Seuil. Coll. Poétique. Paris, 1987
8. Gerard, Genette, Palimpsestes, Coll. Poétique. ed. Seuil 1982.
9. Gerard, Genette, Introduction á lárchitexte. ed. seuil 1982.
10. Gerard Vigner (une unité discursive réstreinte: le titre) in: le Francais dans le Monde N°156.6, Octobre 1980
11. Leo Hoek: "Descrition d'un archonte": Préliminaire á une théorie du titre á par tir du Nouveau Romanin Nouveauroman: Hier Aujourd'hui. I. Problemes généraux, Paris, V. G. E 10-18 1972 (Colloque)
12. Claude, Duchet: "Elements de titrologie romanesque" in Littérature, Paris, Larousse (1973) N° 12.

علاقة النص بصاحبه

دراسة في نقود عبدالقاهر الجرجاني الشعرية

د. قاسم المومني*

(١)

١:١

عندما نتحدث عن علاقة النص بصاحبه فإننا نتحدث في واحدة من أهم الطروحات النقدية الحديثة. وترجع أهمية هذه الأطروحة ـ أصلاً ـ إلى أهمية ما تعالجه أو ما تتشكل منه، فهي ذات أركان ثلاثة: المبدع والنص والمتلقي. وهذه الأركان الثلاثة هي التي تشكل الظاهرة الأدبية، وهي التي تؤول إليها ـ كما لا يخفى ـ نظرية النقد الأدبي. أما طبيعة هذه العلاقة فخلافية جدلية، ففي الوقت الذي يؤكد فيه باحثون عمق هذه العلاقة ينفي آخرون هذه العلاقة جملة وتفصيلاً.

وعندما نتحدث عن هذه العلاقة، علاقة النص بصاحبه، عند عبدالقاهر الجرجاني، فإننا نحاول أن نكشف عن رأي قديم في إشكالية نقدية حديثة. ولعلي في حاجة إلى القول ـ هنا ـ إن المحاولة لا تهدف إلى إسقاط تصورات نقدية معاصرة على مادة نقدية موروثة فتلغي بذلك ـ لو تفعله ـ اختلاف الظروف والمكونات لكل، وهذا مما لا يمكن إغفاله أو نفيه، وكذا فربما كنت في غير حاجة لأقول إن المحاولة لا تتوخى أن تنسب إلى الموروث النقدي سبقه في إثارة الأطروحة أو في الإجابة عن الأسئلة التي تولدها أو تتولد عنها، إذ ليس من المطلوب بحال من الأحوال أن يتصدى التراث للإجابة عن الحديث والمعاصر والمستجد، وإنما الذي ترومه المحاولة أن تتأمل العلاقة، موضوع المحاولة، في إطار من الموضوعية والنظر المجرد، فتضع ما قد توصل إليه السلف موضعه الذي يناسبه في غير ما حماس له أو انصراف عنه.

---

* أستاذ بكلية الآداب ـ جامعة اليرموك ـ إربد ـ الأردن.

أما عبدالقاهر الجرجاني فقد يكون من الحديث المعاد المكرور أن يقال إنه يتربع في تراثنا النقدي على مكانة قل أن طاوله، أو يطاوله في الوصول إليها أحد سواه، وما ذلك إلا لجهود الرجل المتميزة و إضافاته النوعية التي تمكن من إنجازها، ومكنته منها ذهنية متفتحة متقدمة ظلت محل تقدير معاصريه وخلفه على السواء.

وفي تقدير الدراسة المحاولة فإن استكشاف العلاقة ما بين النص وصاحبه لايتم إلا بدراسة جانبين: الأول، معاينة هذه العلاقة في المنجز النقدي الحديث، والانتقال ـ من ثم ـ وهذا هو الجانب الثاني إلى تأمل العلاقة عند عبدالقاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأهم للعلاقة ما بين الأركان الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي.

(٢)

١ : ٢

إذا كان المؤلف قد بسط سلطته على الساحة النقدية لردح من الزمن، وإذا كانت سطوة المؤلف أو هيمنته اقترنت بدراسة ما قبل النص وما بعده، واهتمت بدراسة النص في ضوء علاقته بشروطه الاجتماعية والتاريخية والثقافية، واتجهت إلى الكشف عن مستوياته الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية، وإذا كان هذا الزمان قد طال أمده وتعمقت فيه النظرة إلى النص على أنه «وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها... وصارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة»[1]. إذا كان الأمر على ما أقوله[2] فإن هذه السلطة ما لبثت أن تداعت واندحرت أمام تدافع السلطات الأخرى ممثلة في سلطتي النص والقراءة، وأمام ضغط ميل العصر واتجاهه إلى البعد عن التناول الكلي للنص الأدبي والاستعاضة عن ذلك بالتركيز على هذا الجانب أو ذلك من الجوانب التي يطرحها النص ذاته.

وفي البدء فقد أعلت البنيوية Structuralism بمختلف اتجاهاتها من سلطة النص، ومنحته نفوذاً لا يدانيه أو يقاربه أي نفوذ آخر، وظلت تصدر في هذا الإعلاء عن قناعة مؤداها أن ليس ثمة من صلة تربط الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلةً، بعملية التغير الاجتماعي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فليس هناك من علاقة تربط المؤلف، بوصفه ذاتاً خلاقةً، بالنص، ومعنى هذا أن دور الإنسان في الحالتين كلتيهما يهوي إلى الأسفل أو إلى درجة الصفر[3].

وعلى هذا النحو تلغي البنيوية في ما يمكن أن أقوله، وقول هذا ليس بجديد ـ علاقة النص بصاحبه ـ وتتجلى معالم هذا الإلغاء بنحو خاص عند رولان بارت Rolan Barthes، ربما كان أظهرها ما كان متضمناً في قوله عن الكتابة «الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»[4]. ويستغل الرجل كل ما من شأنه أن يقوض علاقة النص بصاحبه، وخير مايمكنه من ذلك فكرة «النصوصية Tetuality» أو «التناص Intertextualit»، وهي فكرة تتحول العلاقة ـ على ضوئها ـ بين المؤلف والنص من علاقة بين أبٍ وابنه حيث ينتسب الابن ـ في ما يقال ـ إلى أبيه، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلى علاقة (ناسخ) و(منسوخ)، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، بعبارة أخرى موضحة فإن المؤلف ناسخ «ينسخ نصه مستمداً وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لاتحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه، ولذا

فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص»[٥]. وهناك ما يستند إليه بارت - أيضاً - في تقويض مملكة المؤلف، إنه اللسانيات، فهي قدمت في ذلك أداة تحليلية متينة «وذلك عندما بيّنت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف «الفاعل» ولا شأن بـ «الشخص»، وهذا الفاعل، الذي يظل فارغاً خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي «تقوم» اللغة، أي كي «تستنفد»[٦].

٢ : ٢

تقطعت على يدي بارت خاصة علاقة المؤلف بالنص أن بتعبير آخر علاقة النص بصاحبه، وشالت سلطة المؤلف فتلاشى، لذلك، الاهتمام بسيرته وأخباره ونفسيته وثقافته وعلاقته بعصره، وحلت محل ذلك سلطة النص.

قد يتداخل مصطلح النص مع غيره من المصطلحات مثل الخطاب Discourse والعمل أو الأثر Work، بيد أنه تداخل لا ينفي حقيقة الفرق بين النص وغيره من المصطلحات التي تتاخمه أو تجاوره[٧]، وقد يقترن مصطلح النص بالتناص أو تداخل النصوص، وقد يقال على هذا المستوى إن النص، أي نص، لا يمكن أن يكون خالصاً بريئاً لأنه في حقيقته مجموعة من النصوص المتشابكة المتداخلة، ولقد قالت الباحثة التي استخدمت المصطلح للمرة الأولى في عدة أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ Jolia Kristeva «إن كل نص «اقتطاع» و«تحويل» لنصوص أخرى، وقال سولرس Sollers، أحد المهتمين بالتناص، «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً»[٨]، وقد تتعدد مفهومات النص وتحديداته بتعدد المقاربات النقدية، فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، وقد يصاغ من هذه التعريفات تعريف تلاحظ فيه مقومات النص الجوهرية فيقال إن النص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[٩]. وقد تختلف مقاصد النص باختلاف الزوايا التي ينظر من خلالها إليه، وقد يقال - هنا - إنه «مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها [المقصدية] مجمع على وجودها، كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية»[١٠]. وقد تتنوع العناية بالنص، كأن يدرس النص - مثلاً - في علاقاته بالمفهومات المجاورة له، أو كأن يدرس النص في علاقته بالتأويل والتفسير والتناص، أو كأن يدرس النص من حيث مكوناته اللغوية وغير اللغوية مثلما يفعل حقل تحليل النصوص Text Analysis[١١]، أو كأن يدرس النص ذاته بوصفه بنية معزولة عن سياقها الخارجي، بإيجاز فإن ما نراه عن النص، وما لم نره، يشير إلى شدة الاحتفاء به، ويشير - وهذا هو الأهم - إلى امتداد سلطته وقوتها عقب انحسار سلطة المبدع وتلاشيها.

٣ : ٢

ولكن سلطة النص هذه لم تدم لفترة طويلة، إذ أخذ عصر ما بعد البنيوية Post-Structuralism أو المناهج التي تلت البنيوية وبخاصة التشريحية Deconstruction تعلي من شأن القارىء وتنظر إلى العلاقة ما بين النص والقارىء على أنها علاقة وجود، ففي القراءة وبالقراءة «يكتسب النص أدبيته»[١٢]. ولم يكن إعلان

بارت في مرحلة ما بعد البنيوية عن ولادة القارىء إلا إعلاناً نهائياً عن مصرع المؤلف، المهم في هذا الإعلان أن القارىء يجد نفسه وحيداً، بعد غياب المؤلف، في حضرة النص يتأمله ويفحصه فيبعد عنه كل ما هو أجنبي، وتتيح له خلوته به أن يمارس معه كل صنوف العشق والهيام، والأهم أن هذا الذي يمارسه القارىء مع النص متعدد بغير حصر، مفتوح في أيما اتجاه، منطلق في غير ما قيد، ولذا فقد كانت القراءة التشريحية «هي نفسها مفتوحة للتشريح . . . ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية . . . ولكنها مادة جديدة للمشرحة»[١٣].

القراءة بالغة الأهمية بالنسبة للنص، والقارىء هو الذي يستطيع أن ينعش النص أو أن يذبله، وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو، أو أن يعيده إلى وراء، إنه القادر على إحياء النص أو إماتته، وبالجملة فقد طالت هامة القارىء وعلت قامة القراءة، وصار ينظر إلى القارىء على أنه منتج للنص لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته.

في هذه الأضواء يمكن أن نفهم التركيز على فاعلية القراءة في النص، ونفهم تعدد ضروب القراءة ونقدر اختلاف مرجعياتها[١٤]، وفي هذه الأضواء ـ أيضا ـ يمكن أن ندرك الاهتمام بتفاوت مستوياتها وبيان شروطها[١٥]، ويمكن أن نفهم الالتفات إلى تناص القراءة وتعي وظائفها[١٦]، المهم في هذا كله أن القراءات ـ مهما تباينت أنواعها وتفاوتت مستوياتها ـ تستضيف النص في ضوء قناعة مؤداها أن فضاء النص رحب، وأن قراره سحيق، ولقد قيل أن الكلمة في النص «أبعد من قامتها، وتستذكر أكثر من طاقتها على قراءة الماضي والهجس بالمستقبل، فالنص «يتحول شبكة من دلالات لا متناهية ورؤى تحمل غموض العالم وإشكاليته»[١٧]. وقيل إن النص «لا يمثل «بنية» لغوية متسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل «تركيبة» لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور والشروخ، والفجوات، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لانهاية لها»[١٨]. وقيل إن النص «بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية»[١٩]، والأهم أن هذه القراءات تتعامل مع النص ـ بهذا الفهم ـ فتحل ملغزه ومشكله، وتستكشف سره وغامضه، وتجلو ظاهره وباطنه، ويكتسب النص بها وجوده وحضوره، ويتوقف عليها بقاء النص أو ذهابه.

ومن الضروري أن نشير في سياق هذه الحقيقة إلى أن النصوص تتفاوت في مابينها في استفزاز القارىء ودفعه إلى ممارسة فعل القراءة، فهناك من النصوص ما يغريك بقراءته، وثمة منها ما يصدك عن قراءته، وهناك من النصوص ما يجعلك تعيد قراءته، وثمة من النصوص ما لا تقرؤه إلا مرة، وكذا فإن من النصوص ما يتمنع على قراءة ولا يتمنع على قراءة أخرى.

وما أشير إليه هنا لم يكن ببعيد عن وعي النقاد المحدثين، ولعل أكثرهم إبانة عنه بارت، إذ يقول في معرض حديثه عن نصي اللذة والمتعة: «نص اللذة» إنه ذلك الذي يفي»، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولايقطع صلته بها، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقارىء. . . أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب . . . فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارىء ترتج، ويزعزع كذلك ثبات ذوقه، وقيمه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة.

إنها ذات متأخرة عن زمانها تلك التي تمسك بكلا النصين في حقلها، وتقبض على أعنة اللذة والمتعة كلتيهما، ذلك لأنها تشارك في ذات الوقت، وعلى نحو متناقض، في النزعة اللذية العميقة في كل ثقافة . . .

وفي تحطيم هذه الثقافة، تستمتع هذه الذات بمتانة أناها «وتلك هي لذتها» وتبحث عن ضياعها «وتلك هي متعتها» انها ذات منفلتة مرتين، منحرفة مرتين[٢٠].

وجلي أن هذا القول يشي - كما أتصوره - بتفاوت النصوص في استفزاز القارىء لمباشرة القراءة، ويشي بتفاوت القراء في الاستجابة للنص المقروء، ويركز على القارىء بوصفه منتجاً للنص قادراً على إعادة كتابته، وهو توكيد يمثل أحد الاتجاهات البارزة في النقد الغربي المعاصر، وهو الاتجاه الذي يدعى «نقد استجابة القارىء» «Reader Response Criticism Reception Theory» أو يعرف بـ «نظرية الاستقبال أو التلقي»[٢١].

٢ : ٤

أسلفت أن علاقة النص بصاحبه بمنزلة علاقة الابن بأبيه، وكذا فإن علاقة النص بقارئه بمثابة علاقة الابن بأبيه، وإذا كان هناك من فرق بين هذه العلاقة وتلك التي تقدم عليها وتسبقها، فإنه يثوي في درجة العلاقة ومستواها. إن الفرق ما بين صاحب النص وقارئه من حيث صلة كل بالنص يتمثل في تعليق - أو إلغاء - دور الأول في حين أن لا تعليق ولا إلغاء لدور هذا الأخير، وغاية ما يقال عن علاقة النص بقارئه إنها علاقة تقوم على الشهوة والاشتهاء المتبادل بينهما[٢٢].

صحيح أن قراءة النص تختلف من قارىء إلى قارىء، ولعل قراءة النص الواحد عند القارىء الواحد نفسه تختلف من حين إلى حين، وصحيح أن ما يركز عليه قارىء ما ربما لا يركز عليه في قراءة النص قارىء آخر، وصحيح أن ما تتطلبه قراءة ما ربما لا تتطلبه قراءة أخرى، وصحيح أن تعدد القراءات واختلاف أسسها النظرية لا يمكن فهمه إلا على أنه في صف النص ولمصلحته، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن قراءة لا تنظر إلى النص من كل الجهات، وتتأمله بكل ما فيه لا تقع من الباحث بمحل القبول، ولا تحل منه بمحل الرضا. إن القراءة التي يتطلبها النص هي القراءة التي تستضيف النص، فتعقد معه صلات حميمة، تتمكن من خلالها أن تحل رموزه، وتفك شفرته، وترده إلى سياقه مثلما تحاول القراءة البنيوية أن تفعل، وهي القراءة التي تنظر إلى النص على أنه غير محايد أو بريء من صاحبه أو مجتمعه أو تاريخه فتسعى إلى أن تقرأه في ضوء انتمائه إلى هذا كله مثلما تحاول القراءة النفسية والاجتماعية والتاريخية أن تفعل، وهي القراءة التي تستثمر تفكيك النص أو تشريحه فتعمد إلى نقضه أو إعادة بنائه، مثلما تحاول القراءة التفكيكية أو التشريحية أن تفعل، وهي القراءة التي تلتفت إلى ما قبل النص وما وراءه، وتحاول أن تقرأ النص في ضوء امتداده، وانفتاحه على هذا كله، وتسعى إلى أن تستغل كل ممكن أو متاح لتتمكن به من قراءة النص فتقارب بهذا المسعى فضاء النص رحابة وغوره عمقاً.

تفرض هذه القراءة على القارىء ما تفرضه القراءة - أية قراءة - عليه وفي مقدمة ذلك أن يكون ذا وعي وخبرة بهذا الذي يقرؤه، وتبقى هذه القراءة بخلاف غيرها، على علاقة النص مفتوحة باتجاه صاحبه وقارئه على السواء، ومثل هذه القراءة هي التي يطلق عليها الدارس «القراءة الأدبية التكاملية»، ويقول في الإبانة عنها إنها «تفرض على القارىء - خلاف غيرها - أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتحس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه، وتتعمق ما تخفيه هاتيك العيون من أسرار وسرائر لايعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه»[٢٣].

(٣)

٣ : ١

إذا تحولنا إلى عبد القاهر الجرجاني لنتبين في ضوء ما قدمناه عن العلاقة بين النص وصاحبه وما استدعته هذه العلاقة من امتداد النظر باتجاه القارىء ـ أقول: إذا تحولنا إلى الجرجاني لنتبين في ضوء هذا الذي عرفناه، تصوره هذه العلاقة وتداعياتها، فإن لنا أن نسترجع أن الجرجاني قد استطاع أن يتجاوز، بنحو متقدم، في خطابه النقدي ما قد توصل إليه عصره، فاستوقف بهذا التجاوز ناقديه، وانتزع بصنيعه إعجاب دارسيه.

ولا ترغب الدراسة في أن تتوقف عند مفاصل هذا التجاوز أو تقاطعاته، فذلك ما قد أغنانا عنه دارسو الجرجاني، يكفي أن تشير الدراسة إلى ما قد أنجزه على صعيد ما يعرف بـ «معنى المعنى The Meaning of Meaning» و«الشعرية Poetics» و«النحوية Grammatology» و«التناص Intertextuality»، ويكفي الدراسة ان تقول إن قيمة الإشارة ـ هنا ـ تقع في ما تشي به وترمي إليه من امتداد خطاب الجرجاني في النقد الحديث بله المعاصر، وتردد أصدائه فيه، وتنتصب «علاقة النص بصاحبه» فتقف هي الأخرى شاهداً يعزز ما قد ذكرته عن المنجز النقدي الجرجاني الذي سيظل يفرض حضوره باحترام برغم ما يمكن أن يلحظ فيه من نقص أو قصور.

ويلفت الانتباه أن عبدالقاهر الجرجاني لا يستخدم، فيما يعرفه الباحث، مصطلح النص، وبدهي والأمر كذلك ألا يحدده. وإنما المصطلح الذي يستخدمه مصطلح «الشعر» فهل ينطبق ما يقوله عن الشعر على النص منه؟ ذلك ما يميل إليه الدارس، وذلك ما سيأخذ به، وكذا فإن عبدالقاهر الجرجاني لا يستخدم مصطلح المبدع وإنما تشيع عنده مصطلحات مثل «صاحب» و«قائل» و«منشىء». فهل يرجع هذا إلى أن هذه المصطلحات تتناوب في الدلالة، وتنوب مناب «المبدع» وتسد مسده؟ وهل يرجع هذا إلى أن الرجل يجنب نفسه بهذا الاستخدام ما يثيره مصطلح «المبدع» من حساسية لدن المتلقي؟ ذلك ما يرجحه الدارس، وذلك المصطلح الذي تجنبه عبدالقاهر هو الذي سيستبعده.

٣ : ٢

ومهما يكن المصطلح الذي يستعمله عبدالقاهر الجرجاني في كتاباته فإنه يتصور أن ثمة علاقة تقوم ما بين النص وصاحبه أو منشئه، وهي علاقة يتضمنها قوله «اعلم أنا إذا أضفنا الشعر ـ أو غير الشعر من ضروب الكلام ـ إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخّي فيها «النظم» الذي بينا أنه عبارة عن توخّي معاني النحو في معاني الكلم. وذاك ان من شأن الإضافة الاختصاص، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه. فإذا قلت: «غلام زيد»، تناولت الإضافة «الغلام» من الجهة التي تختص منها بزيد، وهي كونه مملوكاً»[٢٤].

يمثل هذا النص، والنصوص التي توضحه أو تسانده، وثيقة نقدية بالغة الأهمية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، فهو يؤكد ربما للمرة الأولى العلاقة ما بين النص وصاحبه، وهي علاقة في قوة العلاقة الماثلة ما بين «المضاف» و«المضاف إليه». وهذه العلاقة هي الأخرى من التمكن بحيث يبدو من الصعب، إن

لم يكن من المستحيل، الفصل بينهما أو عزل أحدهما عن الآخر. ويحدد هذا النص حقيقة العلاقة ما بين النص وقائله، وهي علاقة تتجلى فيما يبذله الشاعر من جهد في «توخي معاني النحو في معاني الكلم» هذه هي الجهة التي يضاف منها الشعر إلى قائله. ويتماهى هذا النص ـ من ثم ـ مع مايقوله عبدالقاهر الجرجاني عن النظم وما يراه فيه، ولقد قال فيه «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها»(٢٥).

يتضاف النص من الشعر إلى صاحبه من جهة ما يحدثه فيه من صنعة قوامها «توخي معاني النحو في معاني الكلم»، وليس من جهة أنفس الكلم أو أوضاع اللغة، حال الشاعر ـ هنا ـ حال النسّاج أو الصائغ في صنعته، فالجهة التي يختص منها كل من هذين بصنعته إنما تكون من جهة الصنعة لا من حيث أوضاع المادة نفسها، أو كما يقول «وإذا كان الأمر كذلك، فينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخّيه في معاني الكلم «التي ألفه فيها»، ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص ورأينا حالها معه حال الابريسم مع الذي ينسج منه الديباج، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلي. فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الابريسم، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي ألاّ يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة»(٢٦).

يؤكد عبدالقاهر الجرجاني في هذا النص ما أكده في سابقه، فيحدد الجهة التي منها يختص الشعر بقائله من جهة توخيه في معاني الكلم «التي ألفه منها» ماتوخاه من معاني النحو، بعبارة أخرى فإن العلاقة تكون بمقدار ما يكون في النص، بفعل صاحبه، من تعلق الكلم بعضه ببعض وأخذ بعضه برقاب بعض وبناء بعضه على بعض، وجعل بعضه بسبب بعض. بإيجاز فإن هذا الذي يتوخاه الشاعر هو الذي يقتضيه «علم النحو» وهو ما يعبر عنه عبدالقاهر في غير ما مرة بـ «النظم»، وباختصار أشد فإن «علم النحو/ النظم» بهذا الفهم الذي يؤصله عبدالقاهر الجرجاني يتميز من مفهوم النحو المتداول قبله بما هو تمييز الصحيح من الفاسد أو الخطأ من الصواب، أو بما هو مسمى باسم نهج العرب في التعبير(٢٧).

ويقول عبدالقاهر الجرجاني في نص تكميلي يعمّق فيه ما يقوله عن طبيعة العلاقة ما بين النص وصاحبه «وتزداد تبينا لذلك بأن تنظر في القائل إذا أضفته إلى الشعر فقلت: «امرؤ القيس قائل هذا الشعر» من أين جعلته قائلا له؟ أمن حيث نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه، أم من حيث صنع في معانيها ما صنع، وتوخى فيها ما توخى؟ فإن زعمت أنك جعلته قائلاً له من حيث إنه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه على النسق المخصوص، فاجعل راوي الشعر قائلا له، فإنه ينطق بها ويخرجها من فيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، وذلك ما لا سبيل لك إليه.

فإن قلت: إن الراوي وإن كان قد نطق بألفاظ الشعر على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، فإنه هو لم يبتدىء فيها النسق والترتيب، وإنما ذلك شيء ابتدأه الشاعر، فلذلك جعلته القائل له دون الراوي، قيل لك: خبّرنا عنك، أترى أنه يتصور أن يجب لألفاظ الكلم التي تراها في قوله:

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل »

هذا الترتيب، من غير أن يتوخى في معانيها ما تعلم ان امرأ القيس توخاه من كون «نبك» جواباً للأمر، وكون «من» معدية له إلى «ذكرى»، وكون «ذكرى» مضافة إلى «حبيب»، وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»، أم ذلك محال؟ فإن شككت في استحالته لم تكلّم، و إن قلت: نعم، هو محال. قيل لك: فإذا كان محالاً أن يجب في الألفاظ ترتيب من غير أن يتوخى في معانيها معاني النحو، كان قولك: «إن الشاعر ابتدأ فيها ترتيباً»، قولاً بما لا يتحصل[٢٨].

لقد حرصت على أن أنقل نص عبدالقاهر الجرجاني، على الرغم من طوله لأسباب منها، إن هذا النص يكاد يكون من أكثر نصوص الجرجاني إيحاء بأشكال العلاقة التي تنعقد ما بين النص وصاحبه، ومنها ان صاحبه قد تصور أن ثمة معانداً له سيقول إن العلاقة المزعومة بين النص وقائله إنما هي من جهة غير الجهة التي ذكرت. قد تكون هذه العلاقة من جهة نسبة النص إلى صاحبه أو دلالته عليه من غير أن يستند هذا إلى فحص النص في بنيته أو تأمل العلاقة التي تنتظم بين كلمه، وهذه جهة باطلة إذ لو صحت لصح معها أن يكون راوي الشعر قائلا له. وقد تكون هذه العلاقة من جهة أن الشاعر لا الراوي هو الذي يبتدىء النسق والترتيب في ألفاظ كلمه، و إن هذا يجيء كيفما اتفق من غير ما قصد أو عمد إليه. وهذه الجهة هي الأخرى جهة باطلة إذ ليس مما يقع في التصور أن يرتب الشاعر، وهو هنا امرؤ القيس، ألفاظه هذا الترتيب من غير ما عمد أو قصد إليه.

٣:٣

إن تفنيد هذه المزاعم المتصورة يعني ــ كما أفهمه ــ نفي عبدالقاهر الجرجاني لأية علاقة ما بين النص وصاحبه ما لم تستند هذه العلاقة إلى بنية النص نفسه، وما لم تعزز هذه البنية هذه العلاقة. صحيح أن عبدالقاهر الجرجاني يلتفت إلى «قصد واضع الكلام» أو قصد صاحب النص أو مقصده، وصحيح ان قصد المنشىء أو ما في نيته أن يقوله يمكن أن يكون محصلة لعدد من الأسباب بعضها ما خاص بالقائل، وبعضها ما هو خاص بمجتمعه، وصحيح ان الإلحاح على ضرورة معرفة قصد واضع الكلام يقلل ــ كثيراً أو قليلاً ــ من أهمية فكرة مواجهة صنيع الشاعر في ما يؤلفه بروية وتدبر للاستدلال على معانيه أو أغراضه، وصحيح ان استخدام عبدالقاهر الجرجاني نفسه المستمر عند حديثه عن العلاقة، موضوع الدراسة، للاسم «توخّي» أو للفعل «توخى» يشي بتركيزه على القصد أو القصدية، وصحيح ان أبلغ أقاويل عبدالقاهر في الحديث عن القصد ربما كان قوله: «وجملة الأمر انه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر وبدىء بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة. وإذا كان كذلك، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام ان يحصل له من الصورة والصفة، أفي الألفاظ يحصل له ذلك، أم في معاني الألفاظ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر، ان ليس ذلك في الألفاظ. وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو «الوزن»، وليس هو من كلامنا في شيء، لأنا نحن في ما لا يكون الكلام كلاماً إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك»[٢٩]، كل ما أقوله عن القصد صحيح، وكل ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني صحيح، ولكن الصحيح ـ أيضا ـ ان عبدالقاهر الجرجاني

على صعيد ممارساته النقدية لا يركز على قصد واضع الكلام، وإنما الذي يركز عليه تبين مدى ما قد أحدثه فيه من علاقات تربط كلمه بعضه ببعض، فهل يرجع ذلك إلى غموض مفهوم القصد لدى عبدالقاهر الجرجاني نفسه؟، وهي يرجع ذلك إلى ما ينطوي عليه مفهوم القصد ذاته من جوانب قد تتضارب بنحو ما مع ما يقدمه في الإلحاح على بنية النص؟، ذلك أمر ممكن محتمل، وذلك أمر نلمحه في قول أحد الدارسين عن القصد: «إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقة بل غامضة ومحيرة، بخاصة عندما نلاحظ ـ على مستوى الممارسة ـ ان المرء قد يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر، وأن ما يقوله في هذه الحالة لا يؤدي بالضرورة إلى ما يقصده فيستأنف الكلام عندئذ بادئاً بقوله «اقصد. . .» وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك في مستوى آخر من الكلام، التي يسمح فيها تعدد معنى اللفظ لكاتب ما أن يعمل على مستويين في وقت واحد، حيث يورد في الظاهر مجموعة من الأحداث، في حين أنه يشير في الحقيقة إلى شيء آخر مختلف. . . وينتهي بنا هذا إلى حقيقة مؤداها أن ليس من السهل افتراض معنى/ قصد سابق على العبارة، وإن كان من الممكن تفسير العبارة على الأكثر من وجه»[٣٠].

٤:٣

إن قضية القصد التي يقاربها عبدالقاهر الجرجاني ـ هنا تستدعي هي الأخرى قضية ثانية، هي قضية التفسير. وإذا كانت القضية الأولى تثير سؤالاً مفاده هل يتوافق ما يقوله المنشىء في النص مع ما في قصده أو نيته أن يقوله؟ فإن القضية الثانية تطرح تساؤلاً فحواه أيها الأفضل المفسر ـ بفتح السين ـ أو تفسيره؟ إن عبارة مثل «كثير رماد القدر»، وهي المفسر، معناها أو تفسيرها «كثير القرى»، فهل هذا معناه أن العبارة الثانية هي ذاتها العبارة الأولى؟ وإذا كان كذلك فما وجه الحاجة إليها؟ وإلا فما الفرق بينهما؟ وأي العبارتين تفضل الأخرى؟

يفضل عبدالقاهر الجرجاني المفسَّر على التفسير، ويستند في هذا التفضيل إلى سبب مؤداه أن الدلالة في المفسر «دلالة معنى على المعنى»، بينما الدلالة في التفسير «دلالة لفظ على معنى»، ولكن هذا السبب لا يكون فيما يقوله عبدالقاهر الجرجاني «حتى يكون للفظ المفسر معنى معلوم يعرفه السامع، وهو غير معنى لفظ التفسير في نفسه وحقيقته، كما ترى أن الذي هو معنى اللفظ في قولهم «هو كثير رماد القدر» غير الذي هو معنى اللفظ في قولهم «هو كثير القرى» ولو لم يكن كذلك، لم يتصور أن يكون ها هنا دلالة معنى على معنى»[٣١].

مؤدى ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني أن المفسر يكون له دلالتان: «دلالة معنى على معنى» و«دلالة المعنى الذي دل اللفظ عليه على معنى لفظ آخر» أما التفسير فلا يكون له إلا دلالة واحدة وهي «دلالة اللفظ»، وهذا الفرق هو الذي يفضل بسببه المفسر التفسير وتكون له المزية عليه، ويعزز عبدالقاهر الجرجاني ما يذهب إليه ـ هنا ـ بما يلاحظه في طبائع الناس ونحائزهم «وكان من الراسخ في الطباع، وفي غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه وجعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً»[٣٢].

قد أقول إن قضية التفسير تماثل قضية القصد في تعدد ما تطرحه وفي تنوعه، وقد استند في هذا إلى ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني نفسه[٣٣]، وقد أقول إن منهج الجرجاني في تفسير العبارة/ النص، أي عبارة/ نص،

يغلب عليه، كما ألاحظه، ميله إلى النهج التفكيكي المعاصر أكثر من ميله إلى النهج البنيوي أو التأويلي، وقد أقول إن الجرجاني يجمع في تفسيره ـ في الأغلب الأعم ـ ما بين الجانبين: الموضوعي والذاتي، موضوعية العبارة/ النص وذاتية المفسر/ المخاطب، وهو جمع يتجلى في ما يعطيه للعبارة من قيمة، ولكن العبارة وحدها قاصرة عن أن تفضي بمعطياتها، ما لم يقم المفسر بعملية التفسير. إن ما يقوم به المفسر من تأويل أو تفسير، أو ما ينبغي عليه أن يقوم به، ليس تفسيراً ذاتياً خالصاً بعيداً عن مكونات العبارة وعناصرها، وإلى هذا كله أو جله، يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول إن قضية التفسير برمتها «لا تقل وعورة وتشعباً عن قضية القصد. ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن منزع الجرجاني في هذه القضية أقرب إلى «نزعة» التفكيك المعاصرة منه إلى الهرمنيوطيقا أو البنيوية. إنه يجمع بين موضوعية المقول وذاتية المخاطب، فهو يولي معطيات العبارة/ النص أهمية كبيرة ولكنه في الوقت نفسه يعول في التوصل إلى التفسير النهائي على الجهد العقلي الخاص الذي يبذله المخاطب، أو الذي يجد نفسه مطالباً ببذله. النص عند الجرجاني لا يفضي بمكنونه وحده، والمخاطب لا يؤوله تأويلاً ذاتياً صرفاً بمعزل عن مكوناته ونظام تكوينه. العبارة في ذاتها تعني، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعني به معنى آخر، والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده»[٣٤].

(٤)

١:٤

النص ـ إذاً ـ هو مأم عبدالقاهر الجرجاني وهو محجه، هو منطلقه وهو منتهاه، ولكن ما النص؟ لقد أسلفت أن عبدالقاهر الجرجاني لا يعرف النص صراحة، ولعلنا لا نقع على مثل هذا التعريف في معجم النقد العربي القديم البتة، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نجتهد في ضوء ما نقرأه عنده فنقول إن النص يمكن أن يكون عبارة أو بيتاً من الشعر، ويمكن أن يكون نتفة أو مقطوعة أو مقطعة، ويمكن أن يكون النص قصيدة، ويمكن أن يكون الشعر كله نصاً، المهم ان النص، مهما تكن صورته، بنية لغوية، وأن أي اهتمام بما هو خارج هذه البنية إنما هو اهتمام أجنبي عنه غريب على حقيقته وجوهره لا يفيد النص أو النظر فيه في كثير أو قليل، ولقد قيل إن الاهتمام بالنص بوصفه بنية لغوية نحوية ليس بالشيء الهين في تاريخ الثقافة الأدبية في اللغة العربية «ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف ان ما يجب أن يشغل قارىء الأدب هو اللغة والبنية النحوية أما القصص الذي يتناقله القراء والإخباريون. . . فكل هذا عرضي ينبغي أن لا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أولى وأهم»[٣٥]. والأهم أن علاقة النص ـ مهما يكن حجمه ـ بصاحبه تنحصر فيما يقوله عبدالقاهر الجرجاني وفيما يوقعه فيه من نظم، ولكن علينا ألا ننسى أن مدار النظم على معاني نحو، وأن النشاط النحوي في الشعر كما يقرره عبدالقاهر الجرجاني «ليس ضرباً من المتابعة الجوفاء ولا هو نظام أعمى خال من الدلالات، ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها العادة اللغوية، وإنما النظام النحوي. . . نمط من الإفادة والإفصاح ينبغي ألا يهمل بحال»[٣٦].

٢:٤

النص بهذا الذي يقوله عبدالقاهر الجرجاني عنه أو بهذا الذي تشي به كتاباته عنه، غني أو فياض بالدلالة. إن هذا الغنى قد يتمظهر في غير ماصورة أو مظهر، قد يتجلى هذا الغنى ـ مثلاً ـ فيما يطلق عليه

عبدالقاهر الجرجاني «معنى المعنى»، وقد يتجلى هذا الفيض فيما يطلق عليه دارسو عبدالقاهر الجرجاني «البنية العميقة للنص». وقد نلحظ هذا الفيض فيما يختاره عبدالقاهر الجرجاني أو يتلمسه من نصوص أو شواهد وأمثلة، وقد يتجلى هذا الغنى في كل ما يتوخاه صاحب النص في نصه من مراعاة قواعد النحو في معاني الكلم «ملاك الأمر». إن علاقة النص بصاحبه تتقيد عند عبدالقاهر الجرجاني بحدود ما يجريه فيه من نظم، وتتحدد عنده بمدى مايتوخاه/ يقصده القائل من معاني النحو في معاني الكلم، وصفوة الأمر أو ملاكه أيضاً.

ان صاحب النص يوجه نصه أو يتوجه به بعد أن يصير منجزاً إلى القارىء الذي يتمكن في ضوء خبرته اللغوية، وغير اللغوية، بالشعر من أن يتصدى له ويستكشف العلاقة ما بين دواله ومدلولاته ويكشف عن مقاصده، أو كما يقال في العبارة عن الفكرة ذاتها« إن العبارة/ [النص] التي تحمل قصد المتكلم ـ أو التي يفترض أنها تحمله ـ هي نفسها موضوع الفهم أو التأويل لدى المخاطب، فالمتكلم يقوم بعملية تشفير Encoding للمعنى الذي يقصده، والمخاطب يقوم بعملية فك هذا التشفير Decoding، ولكي تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد أو لكي يتحقق التراسل بينهما، وتتحقق بذلك وظيفة الكلام، لابد أن تحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها، وأن يكون المخاطب نفسه على دراية بهذه المعايير»[٣٧].

(٥)

٥ : ١

عند هذا الحد بالضبط يمكن أن أقول إن عبدالقاهر الجرجاني يعلق، من غير أن يلغي، انتماء النص لصاحبه، بتعبير آخر فإن عبدالقاهر يوقف صلة النص بصاحبه أو علاقته بقائله ليؤسس صلة من نوع جديد، إنها صلة النص بقارئه. المهم أن هذه الصلة الأخيرة في عمق الصلة السابقة إن لم تكن أشد، فإذا كان لصاحب النص فضل الانجاز ومزية التأليف والإنشاء، فإن لقارىء النص فضيلة الإغناء ومزية الإحياء، والأهم أن هذه العلاقة، علاقة النص بقارئه، بسبب من علاقة النص بقائله تماماً، كما أن هذه العلاقة، علاقة النص بصاحبه، تفضي ـ حتماً ـ إلى علاقة النص بقارئه، ذلك أن التأليف والإنشاء، والقراءة وجهان لعملة واحدة. فالنص لا يكتب إلا ليقرأ، ولا تكون قراءة بغير نص. ولكن ما القراءة؟ ومن هو القارىء؟ وما الشروط التي لابد له منها؟ عند هذا المستوى فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة لنتأمل ما أنجزه عبدالقاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأشمل لهذه المكونات الثلاثة التي تشكل الظاهرة الأدبية كما سبق أن قلت، وفي ضوء ماتتطلبه علاقة النص بصاحبه، وذلك ما سأحاوله.

٥ : ٢

قلت إن النص فيما يراه عبدالقاهر الجرجاني بنية لغوية نحوية مدار الأمر فيها على ما يعرف عنده «النظم»، وقدّمت «النظم» في الشعر بأن يتوخى الشاعر معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم. وتأسيساً على هذا يمكن أن أقول إن النظم في الشعر، أو في النص منه، غير النظم في النثر، وكذا فإن النظم في الشعر على الضد من النظم في القصص والأخبار، وبالجملة فإن النظم في الشعر يختلف عن النظم في غير الشعر اختلاف الشعر عن اللاشعر، أو اختلاف النص منه عما سواه من سائر النصوص.

في نظم الشعر تقديم وتأخير، وحذف وإثبات. وإظهار وإضمار، وفي نظم الشعر فصل ووصل، ولف ونشر، ونفي ونهي، وفي نظم الشعر لزوم وتعدية، وتعريف وتنكير، ونداء وندبة، وفي نظم الشعر قصر واختصاص، وإيجاز وإطناب، وعطف وإبدال، وفي نظم الشعر قرب وبعد، وتجلٍ وخفاء، وابتداء واحتذاء، وفي نظم الشعر عرف وعادة، واستفهام وتعجب، وتقييد وتمرد، في الشعر، أو في النص منه، ذلك كله، وفيه ما هو أبعد منه، وعلى الجملة فإن النظم في الشعر يمتد امتداد اللغة والنحو والشعر، ويتسع اتساع ذلك كله.

ويتولد عن «النظم» في الشعر الصورة بما فيها من تشبيه وكناية واستعارة وتمثيل، بل بما فيها من المجاز كله، ويولد النظم في الشعر اللطافة والدقة، وكلتاهما تتجلى في «الجمع بين المتنافرات المتباينات في ربقة» وفي «العقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»، ويتحصل عن النظم في الشعر «المعنى» و«معنى المعنى»، ويؤدي النظم في الشعر إلى ما يقوله وما يسكت عنه، وبالجملة فإن ما يتولد عن النظم في الشعر يعزّ حصره ويصعب عدّه. إن مايتولد عنه من الرحابة في رحابة اللغة والنحو والشعر، ومن العمق في عمق ذلك كله.

٣ : ٥

إن النص من الشعر، وفيه ما قد ذكرته، وفيه ما يمكن أن يضاف إلى ماذكرته، هذا النص لا يجلو نظمه أو يحلل نظامه إلا القارىء الذي توازي خبرته بالنص خبرة صاحبه. ينتصب هذا النص في وجه قارئه فيستفزه إلى التجول في عوالمه، يتأمل أسراره ودلالته، يوازن بينه وبين غيره من النصوص فيكشف عما فيه من أصالة أو زيف، ويتفحص مواطن الجودة والرداءة فيه فيرد ذلك إلى أسبابه وعلله. يسلم النص قياده لقارئه، فهذا يقدر، قبل غيره، أن يقدم المسكوت عنه في النص اقتداره على استنطاق المقول فيه، وهنا، لا غيره، هو الذي يستطيع أن يتعمق عالمه ويفك رمزه ونظامه فيصبح القارىء بهذا الذي يمارسه في النص من فعل القراءة مبدعاً مثل صاحبه، يتملك النص تملك صاحبه له، وتصبح القراءة ـ بهذا الفهم ـ فعلاً إبداعياً يماثل في ترامية وتغوّره ترامي النص وتغوّره.

قد لا تكون هذه لغة عبدالقاهر الجرجاني، ولكنّ هذا هو ما تؤديه نقوده وأقاويله. لقد توقف ــ مثلا ـ عند أحد ضروب التمثيل مما يدق فيه المعنى ويلطف، وقال فيه «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، وليس كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس من دنا من أبواب الملوك فتحت له وكان:

من النفر البيض الذين إذا اعتزوا ... وهاب رجال حلقة الباب قعقعوا

أو كما قال:

تفتح أبـواب الملـوك لوجهـه ... بغيـر حجـاب دونه أو تملـق(٣٨)

هناك اختلاف بين قارىء وقارىء، ذلك هو المتضمن في النص، فثمة من القراء من إذا شرع في قراءة النص استعجله، ومن إذا فرغ من قراءته غادره أو تركه، ومن لا يجاوز في قراءته ما تقع عليه حاسته. إن قارئا

كهذا لا يعول عليه عبدالقاهر الجرجاني ولا يعول على قراءته، فمثل هذا القارىء سطحي القراءة، يسطح النص من غير أن يتعمقه ويكسر قشرته من غير أن ينفذ إلى لبه أو حقيقته، ويشق الصدفة عنه من غير أن يكون من أهل المعرفة.

وهناك تفاوت بين نص ونص، ذلك هو المتضمن في النص أيضاً، فثمة من النصوص ما هو قريب الغور، وثمة منها ما هو بعيد الغور، وثمة من النصوص ما هو مغلق، ومنها ما هو مفتوح، وهناك من النصوص ما لا يبذل فيه قائله من الجهد إلا أقله، ومن النصوص ما يبذل فيه قائله الجهد كله. الذي يترتب على هذا أن من النصوص ما لا يحوجك في قراءته إلى كدّ ومشقة، وأن منها ما يستدعي من القارىء الجهد كله. الذي يترتب على هذا أن من النصوص ما لا يحوجك في قراءته إلى كدّ ومشقة، وأن منها ما يستدعي من القارىء النظر بعد النظر. بلغة قريبة من لغة عبدالقاهر الجرجاني فإن من النصوص ما لا يحتاج العلم بمعانيه إلى «روية واستنباط وتدبر وتأمل، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس» ومن النصوص ما كان من دون معناه «حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر وعليه كمّ يفتقر إلى شقه بالتفكر، وكان درراً في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامناً كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، ومشابكاً لغيره كعروق الذهب لا تبدي صفحتها بالهوينى بل تنال بالحفر عنها، ويعرق الجبين في التمكن منها»[٣٩].

٥ : ٤

ليس كل قارىء بقارىء ولا كل قراءة بقراءة. إن القارىء الذي يعتد عبدالقاهر الجرجاني بقراءته لا يستهلك النص بل يستهلكه النص، فينتج بذلك نصاً على نص، هو القارىء الذي يسكنه النص ويسكن في النص، يتجول في ردهاته ويتنقل بين جنباته، وهو القارىء الذي يقدر ما في النص من ظاهر ومكنون، وينظر إلى النص على أن صاحبه «قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وانه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب منه حتى كابد منه الامتناع والاعتياص»[٤٠] وكذلك فإن القارىء الذي يحل من عبدالقاهر بمحل الإعجاب، القارىء الذي يأخذ بالنص كله، يفككه فينقضه، ويرتبه فيعاود بناءه، هو القارىء الذي يقرأ النص كله، فلا يقف عند معناه إلا لينفذ إلى معنى معناه، فتأتي قراءته عامة شاملة، تهتم بالنص من بدائه إلى أخرته، وهو القارىء الذي يهتم كل الاهتمام بما هو في النص أو داخله لا بما يحف به أو بما هو خارجه، وهو القارىء الذي يعرف بعمق سياق النص ونسقه فيضع النص في سياقه ونسقه، وهو ـ من قبل ومن بعد ـ القارىء الذي يقدر فاعلية القراءة في النص المقروء فيقدر لذلك ما تفرضه عليه من جهد وعناء وتتطلبه من دقة ولطف، ولقد قال عبدالقاهر الجرجاني إنه «ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما، والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما»[٤١]. وقال «إذا أعدت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونظامها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»[٤٢]. ونقل عبدالقاهر الجرجاني عن الجاحظ قوله في باب ما في الفكر والنظر من الفضيلة «وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلغ الدم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح العلم بعد ادمان قرعه»[٤٣].

إن لذة العلم بالنص قرينة تأمله وتدبره، وإذا ما شئت فقل إنها قرينة قراءته. قد تتطلب هذه القراءة من القارىء ما يمكن أن ندرجه ضمن مكوناته، كأن يكون ذا ذائقة وثقافة ودربة[44]، وقد تستوجب قراءة النص قراءته بعيون بنيته، وقد تستهدي قراءة النص كل ما من شأنه أن يقاربه. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم إلحاح عبدالقاهر الجرجاني المستمر على الفكر والروية، والنظر والتدبر، والدقة واللطافة. وعلى هذا الأساس أيضاً يمكن أن نفهم تركيز الجرجاني المتواصل على متعة الكشف بعد النصب والتعب، فذلك كله يشير ـ كما أخاله ـ إلى أثر القراءة في النص المقروء، ويشير ـ وهذا هو الأهم ـ إلى هوية العلاقة التي تجمع ما بين النص وقارئه، وهي علاقة يتوقف حضور كل طرف منها على حضور الطرف الآخر تماماً كما العلاقة بين النص وصاحبه، ولعل في موقع النص المتوسط ما بين صاحبه وقارئه ما سيظل يشي بعمق علاقتــــه بهما رغم كل ما يمكن أن يقال عن قوة، أو ضعف، هذه العلاقة أو تلك.

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام ـ هنا ـ بما قلته في أوله فأبيّن رأي عبدالقاهر الجرجاني، الناقد القديم، في قضية نقدية جديدة، هي قضية علاقة النص بصاحبه ـ قلت: لقد تصور الرجل العلاقة ما بين النص وصاحبه ضمن تصوره الأعم للعلاقة بين الأركان الثلاثة التي تشكل الظاهرة الأدبية، وهي المنشيء، والنص والقارىء. فبدت له العلاقة، موضوع الدراسة، في قوة العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، وتصور الجهة التي يختص منها القائل بنصه على أنها النظم، ولما كان النظم توخي معاني النحو في ما بين الكلم، وكان النص مدار الأمر فيه على النظم، فقد كان من المنطقي أن تنحصر صلة النص بصاحبه فيما يجريه فيه من نظم.

وإذا ما فرغ المنشيء مما يتوخاه من نظم وصار النص بذلك منجزاً، فعندئذ فإن النص يتلقاه قارئه، ووقتئذ فإن لعبد القاهر أن يطوي صلة النص بصاحبه، وأن يوصل لعلاقة جديدة هي علاقة النص بقارئه، وكذا فعل. لقد تصور عبدالقاهر الجرجاني هذه العلاقة في عمق العلاقة السابقة. فلا نص بغير قراءة، ولا قراءة بغير نص. أما القراءة فقد بدت من خلال تصوره فعلاً خلاقاً، وأما القارىء فقد بدا هو الآخر شريكاً للقائل في النص موازياً له في خبرته به وتعامله معه.

بقي أن أقول لقد حاول الجرجاني أن يعرض تصوره للعلاقة بين النص وصاحبه فلم تخل محاولته من جدة وطرافة، وحاول أيضاً أن يقدم تصوره لهذه العلاقة ضمن إطار من التماسك والتكامل فلا نملك معه إلا أن نقدّر أصالة المحاولة وأهميتها، ونعجب بذكاء المحاولة وفطنتها. أما ما يمكن أن يلحظ في المحاولة من نقص أو قصور فذلك أمر لا تنتزه عنه أية محاولة.

الهوامش

(١) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ٢٦ ـ ٢٧.
(٢) راجع للاستزادة عن علاقة النص بصاحبه محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة في دراسة النص الأدبي، ٣٠٢.
(٣) راجع تفاصيل ذلك عند فاضل ثامر: اللغة الثانية، ١٣٠، وقارن بما أورده يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ٤٤ ـ ٤٥.
(٤) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨٦.
(٥) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ٧٢.

(٦) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨٤.
(٧) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ٤٩ ـ ٥٠، الخطيئة والتكفير، ٥٢، ٦٢، ٦٣، وفاضل ثامر، اللغة الثانية، ٧٥.
(٨) مارك انجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ١٠٣، ١٠٥.
(٩) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ١٢٠.
(١٠) محمد مفتاح، دينامية النص، ٣٩.
(١١) راجع هذا الحقل ضمن ما يعرف بـ «النقد النصي ـ Textual Criticism عند Alex preminger:
Princeton Encyclopedia of poetry and poetics: pp. 849-853.
(١٢) رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ، والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ٤٨٣.
(١٣) عبدالله الغذامي، ٥٧.
(١٤) قاسم المومني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، ٦٤، ٦٧.
(١٥) Geoffery Strickland: Structuralism or criticism? thoughts on how we read, pp. 35 - 36.
وراجع:
Robert scholes: semiotics and interpretation, pp. 39 - 40.
(١٦) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨٧.
(١٧) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ٣٧٥.
(١٨) كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ٨٠.
(١٩) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ٩٠.
(٢٠) رولان بارت، لذة النص، ٢٢، ٢٣.
(٢١) راجع للاستزادة عن نظرية الاستقبال أو التلقي، عبده عبود، التلقي أم الاستقبال أم التقبل؟ ٧، وللمزيد من المعرفة عن نقد استجابة القارئ، راجع: Elizabeth Freund: The return of the reader, reader response criticism, pp. 67 - 156.
(٢٢) رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ، والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ٤٨٦.
(٢٣) قاسم المومني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، ٧٢.
(٢٤) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٣٦٢.
(٢٥) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٣٦٢، راجع مصادر فكرة «النظم» في خطاب الجرجاني النقدي عند شكري عياد، كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ٢٧١.

(٢٦) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٣٦٣.
(٢٧) راجع تفاصيل ذلك عند مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإعجاز، ٣٤.
(٢٨) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٣٦٢، ٣٦٤.
(٢٩) عبدالقاهر الجرجاني، المصدر نفسه، ٣٦٤.
(٣٠) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجاني، ٤٣، ٤٤.
(٣١) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٤٤٥.
(٣٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٤٤٤.
(٣٣) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٣٧٤.
(٣٤) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، ٤٤.
(٣٥) مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإعجاز، ٣٧.
(٣٦) مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإعجاز، ٣٧.
(٣٧) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، ٤٣.
(٣٨) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٦٥، ٢٦٦.
(٣٩) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ٢، ٢١٠.
(٤٠) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧١.
(٤١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٥.
(٤٢) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٥.
(٤٣) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٤.
(٤٤) قاسم المومني، أداة الناقد، دراسة في الموروث النقدي عند العرب، ٤١.

المراجع

أولا: العربية

- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارىء والنص في التفكير الأدبي المعاصر، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، ١٩٩٤.
- شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م.
- عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.
: أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.
- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- عبده عبود، التلقي أم الاستقبال أم التقبل؟ مقدمات منهجية لدراسة استيعاب «نظرية التلقي الأدبي ومنظومتها المصطلحية في الوطن العربي»، بحث مقدم إلى ندوة النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ١٩٩٤.
- عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧.
- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
- قاسم المومني، أداة الناقد، دراسة في الموروث النقدي عند العرب، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، (الآداب ١)، الرياض، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحث منشور في مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، ١٩٩١.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
: دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- مصطفى ناصف، النحو والشعر، قراءة في دلائل الإعجاز، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الأول، العددان الثاني والثالث، القاهرة، ١٩٨١.
- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

ثانياً: الأجنبية

(١) المترجمة

- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- كريستوفر بطلر Christopher Butler: التفسير، والتفكيك، والأيديولوجيا، ترجمة نهاد صليحة، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥.
- مارك انجينو Mark Angenot: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة منشورة ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

(٢) الإنجليزية

- Alex Preminger, princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton univ. press, U.S.A., 1977.
- Elizabith Freund: The return of the Reader: Reader-response criticism, methuen, London, 1987.
- Geoffrey Strickland: Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read, Cambridge Univ. Press, London, 1985.
- Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, New Hoven and London, Yale Univ. Press, 1982.

بواكير النقد الأدبي

من الإنتاج إلى المرجعية الأدبية والاجتماعية

د.إبراهيم عبدالله غلوم*

مقدمة

البواكير النقدية بين ثلاث رؤى

يتسم البحث في بواكير التجربة النقدية في الخليج العربي بقدر غير قليل من الصعوبة، خاصة إذا كان زمن البواكير ممتدا من بدايات هذا القرن وحتى منتصفه. ففي مرحلة زمنية كهذه لم تخضع فنون الأدب لما هو أبعد من التأسيس، ولم تتجاوز زمن المقدمات الأولى.. وإذا كان فن الشعر قد امتدت به التجارب بخلاف غيره فذلك لا يعني أنه قد خرج من ذلك الزمن أو تجاوز التأسيس.. فالشعر في هذه المنطقة حتى منتصف هذا القرن لم يخرج عن مرجعيات القصيدة العربية في قواعدها وأطرها الكلاسيكية حتى في أكثر لحظاتها توترا من الواقع، أو مع الذات لدى واحد من أكبر شعراء الوطنية مثل خالد الفرج، أو لدى واحد من أكبر شعراء الرومانسية مثل إبراهيم العريض.

كيف يتسنى البحث عن قضايا النقد ومفاهيم الأدب في ظلام التأسيس وحيرة المقدمات؟؟ هذا سؤال حاولت أن أصدم به نفسي وأن أجابه به بحث مسألة بواكير النقد في منطقة الخليج، ومن الطبيعي أن الأسئلة التي تتداعى مع هذه المجابهة ستلح على ما هو تاريخي وستوجه السؤال السابق نحو تداعيات تاريخية لا حصر لها من قبيل متى بدأت تجربة النقد في الخليج، ومن هو صاحب التجربة الأولى.. وأين وكيف تطورت.. وهل اتصلت.. وأثرت.. وما مؤثراتها في الداخل والخارج إلى آخر ذلك من الأسئلة ذات الإطار التاريخي المعروف في البحث.

---

* كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ـ جامعة البحرين.

وأرى أننا في غنى عن بحث تفاصيل مثل هذه الأسئلة لسبب بسيط وهو أن المرحلة التي نتحدث عنها ونصفها بالتأسيس ونقرنها بزمن المقدمات لم تعرف النقد منهجاً ولا رؤية، ولا نستثني من ذلك حتى شاعرنا الكبير إبراهيم العريض الذي كتب الأساليب الشعرية في عام ١٩٥٠ وبعدها الشعر والفنون الجميلة. . . وحين نقول إنها مرحلة لم تعرف النقد فنحن نعني أنها لم تكوّن لها جهازاً نقدياً مرجعيا تستطيع عبره أو من خلاله تأسيس المنهج وإطلاق الرؤية وتحديد المسار الخاص بالتجربة الأدبية في مجتمعات الخليج العربي، واستبار القوانين الأدبية والاجتماعية التي تحكمت في تشكيل الأدب. . فالنقد الذي سيقترن بمجتمعات هذه المنطقة لايمكن افتراضه فوق أبراج عالية. . النقد خدين للفكر والفلسفة والاجتماع، وهو يقترن وجوداً بزخم الثقافات المحلية أكثر مما يقترن بالمؤثرات الثقافية الغربية. ولذا سيكون من الصعب علينا أن نجد نماذج تتجاوب مع زخم هذه الكلمة «النقد» فكراً واجتماعاً. وتسعى هذه الدراسة لبحث زمن بدايات النقد من منظور صلتها بالواقع الاجتماعي والثقافي لا بقدر ما تثيره كلمة النقد من مرجعيات معزولة عن الممارسة النقدية على الواقع والنصوص، وإنما بقدر استجابة نماذجها لما يتفاعل على المستوى المحلي من تجارب أدبية، ولما يتلمسه من خطوط وملامح وقوانين فكرية وفنية واجتماعية.

وسنبدأ بإزاحة الكثير مما كتب تحت اسم النقد في صحافة الأربعينات والخمسينات في الكويت والبحرين خاصة. فذلك أول ما يمهد طريق البحث في مشكلة تأصيل البدايات، وتأطير البواكير في موقعها الفكري والتاريخي. خاصة إذا كنا نفترض في هذه الدراسة أن النقد لا يبدأ من حيث تظهر كلمة النقد، ولا ينشأ لمجرد كتابة مقالة أو بضع مقالات حول النقد، ولا يتمثل النقد ـ كما رأى البعض ـ في ظهور المختارات الشعرية[1] كما لا يتمثل في الإشارات النقدية العابرة لكتاب ربما لم يكتبوا في جل حياتهم سوى هذه المقالة أو تلك[2] بل إن النقد الذي نضعه في سياق التأسيس لن يتمثل في تجارب نظرت إلى التجربة الأدبية المحلية نظرة ذاتية مغتربة، فلم تخضعها لنظر نقدي من قريب أو بعيد، ولم تستبصرها في سياق الرؤية التوصيفية أو الانطباعية التي نهجتها كما هو حال الشاعر إبراهيم العريض.

إن التجربة النقدية تنظيرا وتطبيقاً لا ترتبط بشيء قدر ارتباطها بجهاز مرجعي مؤسس على الصعيد الإبستمولوجي والأدبي والاجتماعي. فالنقد لاتكتمل له ملامح، ولا يتموضع في أطر وقواعد بعيدا عن سياق التطور الفكري العام. . ومن البدهي أمام نظرة كهذه افتراض أن المجتمعات العربية في الخليج خلال القرن الماضي، أو في بدايات هذا القرن لم تشهد وجوداً حقيقياً للنقد، فقد كان المرجع الذي يحتكم إليه الذوق آنذاك هو العرف والفطرة أو السليقة، وقد يجتمع مع ذلك شيء من أثر الخبرة والتجربة والتراكم الذي يتجه الارتباط مرجعيا بمواصفات القصيدة العربية الكلاسيكية، وكل ذلك لا يشكل ـ مرجعيا ـ أية ملامح للنقد ويمكن تفسير غياب النقد في المجتمعات العربية القديمة ـ ومنها العصر الجاهلي ـ بذات الفكرة أيضا.

ولكي نبتعد بهذه المقدمة عن أي تعسف يواجه المرحلة التي نحن بصدد دراستها بما لم ترتهن به تاريخياً وثقافياً سنفترض ثلاث رؤى في إنتاج التجربة النقدية لأي مجتمع، ثم سنرى تجربتنا من خلالها:

الأولى: رؤية نقدية شاملة وخلاقة ترتهن بالإبداع الفلسفي وبالكشوف النظرية الفكرية في مجال القيم والمعرفة. . سواء كانت اكتشاف فعليا أو إضافة وتنويعاً أو تداعيا لكشوف سابقة، وهو ما نجده في الرؤى والمذاهب النقدية العالمية التي تشكلت منها مرجعيات النقد العربي الحديث، كما نجده أيضا ـ وإلى حد كبير

ـ في نقد بعض البلاغيين العرب القدامى وخاصة عند القاهر الجرجاني. ويرتبط الجهاز المرجعي في هذه الرؤية بمجمل التراث النقدي والفلسفي القديم والحديث، مع إمكانية ظهور محاور أو بؤر من بين كشوف هذا التراث، تكون لها أولية التأثير والاستدلال بآفاق الرؤية الجديدة.

الثانية: رؤية نقدية تعتمد حساسية الاستيعاب والتمثل لما أنجزته الرؤية الأولى، وهي رؤية قد تلجأ إلى التنظير فلا تخرج عن نطاق التعريف بالنظريات والمذاهب كما فعل الدكتور محمد مندور في بعض كتبه النقدية النظرية. وكما فعل الكثير من النقاد الأكاديميين من أمثال د. محمد غنيمي هلال ود. صلاح فضل، ود. رشاد رشدي وغيرهم.. وقد تلجأ إلى التطبيق والاستجابة النظرية التي لا تخلو من ابتكار أو التي تتداخل مع حساسية مرهفة تصيخ بدقة شديدة لمقولات في المعرفة أو الفلسفة أو لمقولات الرؤية الأولى التي أشرنا إليها. فتأخذ منها ما يكوّن جهازها المرجعي. وتنطلق من ثم نحو التجارب الإبداعية العربية والمحلية، فتؤسس من خلالها وبوعي منها ما يعزز حاضر الرؤية الأولى، وما يؤكد كشوفها. فلا تذهب بذلك أبعد من التطبيق الخلّاق. وهو مذهب له حيويته بدون شك لأنه يشكل مجمل تجربة النقد العربي الحديث ابتداء من طه حسين والعقاد والمازني ومرورا بمعظم الأصوات النقدية التي ظهرت في البلاد العربية منذ منتصف هذا القرن وحتى الفترة الحالية.

الثالثة: رؤية نقدية متماهية تعتمد ذات الحساسية التمثيلية، وتركز على الاستجابة لمرجعيات الآخر لكنها حين تذهب إلى النقل النظري من هذا الآخر يضطرب بها المسار، وخاصة حين تجتزىء النقول أو تبتسرها من المظان دون فهم شامل لسياقها الفكري والفلسفي العام. وحين تذهب إلى التطبيق تراها مرتدية أقنعة الآخر بصورة مباشرة أحيانا تصل إلى درجة الاختلاس. وبصورة غير مباشرة أحياناً أخرى تصل إلى درجة تماثلها مع الرؤية الثانية التي أتينا عليها منذ قليل، والتي اعتمدت حساسيتها النقدية المرهفة ركيزة في التمثل والوعي. وفي كلا الحالين لا تستطيع هذه الرؤية فك أسرها بالآخر.. إنها معجبة به دون أن تصرح بذلك. منبهرة بأدائه وآلياته النقدية والمعرفية بصورة متخفية، وتذيع هذه الرؤية في تجربة البدايات غالباً، «بدايات ظهور النقد». وربما بدايات الكتابات النقدية لدى نقاد أصبحوا فيما بعد نقاداً كباراً تجاوزوا مثل هذه الرؤية المتماهية. كما تنتشر هذه الرؤية وعلى نحو مضطرب فيما يسمى بالنقد الصحفي الذي ينتشر حالياً في الملاحق والصفحات الثقافية.

ولابد من الإشارة إلى أن هذه الرؤى الثلاث قد تتداخل، أو قد تتناسل من بعضها.. فالرؤية الثانية التي تعتمد حساسيتها النقدية المرهفة لا تنحصر دائرتها في نقدنا العربي الحديث بل نجدها كثيراً في أمثلة من النقد العربي والعالمي، وقد تشف هذه الرؤية، وتتجه في تطبيقاتها بوجه خاص عمقاً نحو تعزيز جوانب نظرية هامة أو نحو صياغة مشروع ثقافي/ نقدي كبير على المستوى القومي أو الإقليمي. كما نجد ذلك لدى أدونيس ومحمد بنيس ود. جابر عصفور ود. ادوارد سعيد وغيرهم، كما أن الرؤية الثالثة قد تكون مرحلية، وقاعدة ابتداء لدى كثير من النقاد تمهد للدخول في الرؤية الثانية، وتهيىء لها كما هو الحال لدى كثير من النقاد الذين بدأوا مع الصحافة وانتهوا إلى شيء من التخصص في متابعة الأعمال الإبداعية بالتعريف والنقد، وكما هو الحال لدى عدد من الأكاديميين الذين بدأوا ينقلون من التراث العربي القديم أو من التراث النقدي الأوربي ثم انتهوا إلى محاولات نقدية تطبيقية لها قيمتها دون شك.

وفي سياق هذه الرؤى الثلاث نرى تجربتنا النقدية في مجتمعات الخليج خلال النصف الأول من هذا القرن وقد تموضعت في إطار الرؤية الثالثة المتذبذبة بين الذات والمرجعية الأدبية والاجتماعية، الأمر الذي يعني أن مدخلنا لمطالعتها ودراستها إنما يتم من خلال ما تستصحبه هذه الرؤية من ملابسات أو مظاهر تدل على الاضطراب والحيرة وعدم الوضوح بل إنها تدل على التناقض والصراع الاجتماعي الذي كان عليه المجتمع إبان ظهور نماذج هذه الرؤية النقدية.

ونحن أمام ثلاثة نماذج للتجربة النقدية في الخليج في فترة النصف الأول من هذا القرن، تدخل جميعها في سياق الرؤية الثالثة كما أوضحنا وهو سياق التماهي والانزواء وراء الآخر بوصفه مرجعاً قابعاً في وعي هذه النماذج. وسيذهب التماهي بالآخر إلى الحد الذي سيجعل بعض النماذج تعبيراً عن صـــراع اجتماعي مستتر لا يمنحه مجتمع تلك الفترة الحرية الكاملة في الظهور. فالنقد كما ذكرنا من قبل دال على صراع الأفكار والقيم. يذهب إلى النظريات حقاً وإلى النصوص لكن هذه النظريات والنصوص لابد أن تحيل إلى ما يبلوره الواقع الاجتماعي من أفكار وأشكال تعبيرية وصور متباينة. وهو بذلك لا مناص له من التورط في الصراع الدائر بين الفرد والمجتمع والسلطة، والدين والتراث والمعاصرة والقوانين إلخ..

ولقد ظلت مجتمعات الخليج منذ تلك الفترة تخلو من الأحزاب السياسية والجماعات الاجتماعية والفكرية المعلنة.. على خلاف ما حدث في البلاد العربية الأخرى كمصر وسورية وتونس والمغرب التي عاشت انفتاحاً سياسياً وثقافياً دفع المثقفين إلى صفوف الأحزاب والتجمعات السياسية والفكرية. وجعلهم من ثم يدخلون حواراً نقدياً متصلاً على كافة أصعدة الثقافة.. في السياسة والمجتمع والدين والأخلاق والأدب إلخ. ويمكن ملاحظة ذلك منذ المعارك الأدبية الطاحنة التي انفجرت حول تجربة أحمد شوقي أو حول تجربة الشعر الحديث أو حول قضايا الالتزام والثورة والواقعية والفن للفن. إنه حوار حاد وساخن، تنبعث حدته وسخونته من حدة الصراع السياسي وسخونة الواقع الاجتماعي والثقافي الذي كان يلهث وراء تجاوز عتبات العصر الحديث.

وما من شك في أن النقد في أجواء متفتحة كهذه لن ينزوي وراء الأقنعة، ولن يتستر وراء مرجعيات يتنكر لها، ولن يتخذ لغة المهادنة والمصالحة.. سيكون له مرجعية محددة بدون شك شأنه في ذلك شأن أي نقد في أي مجتمع آخر، وسيكون له لغة تتسم برغبة عنيفة في إزاحة قديم تهتك أو جديد يتخايل، أو تتسم برغبة في الطلوع بتيار جديد أو التبشير بأفق مغاير.. سيكون له ذلك طالما أن كلمة النقد لن تحاصر بعزلة مباشرة من سلطة أو دين أو أخلاق أو تقاليد. لقد حدث مثل ذلك إبان فترة الصراع السياسي والفكري في مصر منذ بدايات هذا القرن. وقد لاحظ الذين عايشوا تلك الفترة أن نقداً يقترن بالحرية ورغبة التحقق الفردي لابد له من أن يزيح الأقنعة مرتين: مرة من وجه الناقد صاحب الرؤية وأخرى من وجه المنقود. ولعل قراءة «الديوان في الأدب والنقد» للعقاد والمازني خير مثال على ذلك. فهو يرينا الناقدين غير متواريين بما يخفي عقيدتهما وأفكارهما ونظريتهما في الشعر والأدب والحياة والسياسة والدين والأخلاق، وهو يرينا المنقود (أحمد شوقي والمنفلوطي وأمثالهما) وقد أزيحت عنهما الأستار الكثيفة التي تحول دون رؤيتهما في حالة من الجمود والصنمية.

وإذن فإن حقيقة اقتران النقد بالحرية ثابتة، إذا كان شاهدها الإيجابي ما ذكرناه في عجالة فإن شاهدها السلبي هو الوسط الاجتماعي والثقافي الذي عاشته النماذج الثلاثة التالية التي تشترك في ملامح وتختلف في ملامح حسب تعبيرها عن حساسية الارتهان بالواقع الاجتماعي المحلي في مشاهده الثقافية المتفتحة، المتحررة:

النموذج الأول

النموذج المتماهي المعزول بحتمية الصراع بين القديم والجديد. ويتمثل في جملة من الكتابات النقدية الصحافية التي تركزت حول إثارة قضايا ذات طابع نظري غالباً كما سنلاحظ ذلك. وقد نشرت في جريدة البحرين وصوت البحرين وفي البعثة الكويتية وكاظمة والرائد ونحوها من صحف تلك الفترة.

النموذج الثاني

النموذج المتماهي المعزول برومانسية ومثالية متعالية على الواقع الثقافي المحلي ومتعانقة مع واقع ثقافي وإبداعي أبعد وأرحب وأكثر شمولاً. ونرى هذا النموذج في تجربة الشاعر الكبير إبراهيم العريض، وفي كتاباته النقدية التي شارف بها على نهاية فترة الخمسينات. وإذا كان قد دخل بعضها في عقد الستينات فإنها روحاً ومنهجاً لم تخرج عما كان عليه العريض في العقد الرابع والخامس. من ذاتية ومرجعية كونت نقده الانطباعي.

النموذج الثالث

النموذج المتماهي المندمج في الصراع الاجتماعي والثقافي المحلي والعربي على السواء. ونرى هذا النموذج في أول تجربة نقدية محلية متصلة بالحوار حول قضية الأدب في البحرين ومنطقة الخليج، وحول قيمة ما يكتبه الشاعر في هذه المنطقة، والخطوط العريضة أو المسار العام الذي تتحرك فيه القصيدة آنذاك وقد تمحورت هذه التجربة حول شعر عبدالرحمن قاسم المعاودة الشاعر البحريني المعروف آنذاك بتوجهه نحو قضايا الشباب والوطن والمجتمع. فقد نشر عدداً من الرباعيات التي يعارض أو يحاكي بها رباعيات الخيام الشهيرة، فتصدى لها أحد المثقفين بالنقد ومن ثم بدأت تجربة حوار نقدي لم تشهده الصحافة ولا المجتمعات في الخليج من قبل.

وسنعتمد كثيرا على دراسة النموذج الثالث، لا من أجل التعبير عن الانحياز لها من الوجهة النقدية وإنما من أجل صياغة السؤال المنهجي لهذه الدراسة، وهو ما مدى انفتاح رؤية النقد حين ترتهن بانفتاح في المجتمع والثقافة؟ وماهي حدود الانزياح أو التماهي حينئذ في الآخر (المرجعية) وماهو دورها الحقيقي؟.. هل هو دور معرفي نقدي أو هو دور اجتماعي وثقافي عام؟ وفي كل ذلك.. هل كانت مرجعية الانفتاح لهذه التجربة دالة فعلا على ضرورة ظهور تجربة النقد في مجتمع البحرين والخليج آنذاك؟

هذا سؤال في صيغة مجموعة من الأسئلة لا يطرحها النموذجان الأول والثاني بمقدار ما يطرحها النموذج الثالث، ومن هنا وبعيدا عن أي تفاصيل تاريخية فإننا سنعتبر تجربة النموذج الثالث هي البداية الفعلية لتجربة النقد. كما سنتوقف عندها بوصفها نموذجاً فكرياً لأسئلتنا النقدية الراهنة. ولن نغفل خلال ذلك أن نسوق تجربة هذا النموذج في سياق المقارنة مع النموذجين الأول والثاني. كما لن نغفل تداعيات الظرف الثقافي العام للفترة. ولذا فإننا سنتوقف أولا من النموذجين الأولين لننتهي بعد ذلك إلى التجربة النقدية المندمجة في الصراع الاجتماعي والثقافي والمتمحورة حول شعر عبدالرحمن المعاودة.

النقد بين المجتمع والصحافة

الانزياح نحو القديم والجديد

محور الخطاب النقدي في هذا النموذج الأول يتراوح بين الذهاب إلى القديم والدفاع عنه والتذرع به أو الذهاب إلى الحديث والتعلق به إما هجوما على ذلك القديم ومحاولة الكشف عن جموده. أو شروعاً في صياغة هذا الجديد ومحاولة التعريف بأفكاره وفنونه. وتتوزع النتاجات في سياق هذا النموذج فوق مجموعة كبيرة من الكتابات معظمها في الصحافة وقليل منها تضمنته إشارات بعض الكتاب في أنشطة أخرى أبرزها كتاب عبدالعزيز الرشيد «تاريخ الكويت» في جزئه الثاني بوجه خاص. وفي كل ذلك تبرز ظاهرة أساسية وهي انزياح صيغة الصراع الاجتماعي الديني والثقافي والفكري في صيغة الصراع بين قديم وجديد، وكأن «القديم» و«الجديد» عنوانان أو رمزان لمجموعة متعددة من الثنائيات التي لا يصرح بها المجتمع ولا يسمح بظهور ملامحها المباشرة، وهي ثنائيات مغيبة بحكم الضبط الاجتماعي والسياسي وطبيعة التركيب الاجتماعي والثقافي والديمغرافي المزدوج والمتنوع لسكان منطقة الخليج. فهناك السنة والشيعة والحضر والبدو، والقبائل المقيمة والأخرى الوافدة، والعرب المنزاحون من قلب الجزيرة العربية والآخرون المنزاحون من المناطق والسواحل المجاورة كالعراق وإيران.

وهناك ثنائيات قومية، ومذهبية تقيم الفواصل بين تزمت وتزمت وسلف وسلف وتخلف وتحرر إلخ. ذلك مما ورثته مجتمعات الخليج من تكوينات القرن الماضي. وخاصة بعد انتهاء مرحلة الدويلات، واستقرار أشكال الحكم، وقيام معاهدات الحماية مع بريطانيا، وتثبيت شكل الخارطة السياسية للمنطقة.

ومما لاشك فيه أن ظهور الصحافة في البحرين والكويت من أهم عوامل اشتداد حركة الانزياح، وربما انكشاف ما ظلت تستبطنه هذه الحركة من أفكار استهدفت توجيه النقد إلى المجتمع والثقافة والأدب. وقد ظلت الصحافة تقف وراء دخول مجتمعات المنطقة إلى عتبات العصر الحديث نظرا لارتباطها بتداعيات «المجتمع الحديث» بدءا من التعليم وشيوع الوعي والقراءة ومحاربة التخلف والجمود، ومروراً بدخول المطابع والكتب والصحف والمجلات وظهور المكتبات والتعرف على الفنون الحديثة والأفكار الجديدة في السياسة والأخلاق والدين والاقتصاد. وانتهاء بمعرفة الآخر بكل ما يعنيه هذا الآخر من اختلاف وتناقض أو من إعجاب وتسامح. ولم يكن هذا الانفتاح الثقافي في الربع الأول من القرن الحالي يعني نهاية للمجتمع التقليدي.. بل العكس.. لقد أثار الإقبال على جديد العصر استفزاز ذلك المجتمع، فتهيأ المثقفون التقليديون بمواقف أكثر صلابة، سنجدها تنعكس على السياسة والمجتمع والثقافة في آن واحد.

ففي السياسة يزداد التحالف التقليدي بين التجار والأعيان من جهة والسلطة التقليدية السياسية من جهة أخرى.. في الكويت مثلا عبّر هذا التحالف عن قوته في حادثة هجرة تجار اللؤلؤ التي ذكرها عبدالعزيز الرشيد، والتي جعلت الحاكم (مبارك الصباح) يرضخ لشروط التجار والأعيان ويذهب إلى البحرين معتذرا عمّا بدر منه بعد منعه الغواصين من البحر.(٤) لقد صكت هذه المصالحة تحالفاً بعيد الأثر بين السلطة والمثقف التقليدي في الكويت، نجد له امتداداً قوياً في البحرين حين انعقدت صيغة التحالف مرة أخرى في الحركة التي قادت إلى خلع الحاكم من قبل الإنجليز (الشيخ عيسى بن علي الخليفة) فبعد سلسلة من الأحداث

الاجتماعية والسياسية بتقدم التجار والأعيان ذوي الاتجاه الإصلاحي التقليدي بمطالب من شأنها إصلاح الوضع الإداري والاجتماعي وتوثيق شكل التحالف مع السلطة السياسية، وقد كان من بين ذلك إقامة مجلس شورى يضم أولئك الأعيان.

وفي الثقافة وجدت السلطة التقليدية أن حليفها الأهم هو المثقف التقليدي الذي يتذرع بالهوية الإسلامية والعربية، ويرفع شعار الإصلاح في شئون الإدارة والقضاء والتعليم ونحوها، ولعل أمثلة ذلك واضحة في ظهور عدد من الشيوخ والأساتذة الذين يمثلون النخبة التقليدية المثقفة من أمثال الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، والشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت، والشيخ عبدالوهاب الزياني في البحرين. مثل هذا النموذج للمثقف آنذاك سيقف في منطقة وسط بين تيار إسلامي متشدد يطلق التكفير على أدنى مبادرات الإصلاح والنهوض، وبين تيار مندفع ومناهض بصورة غير مباشرة لأشكال التحالف القبلي مع السلطة نجد آثاره جلية في أحداث سنوات العقد الثالث من هذا القرن في البحرين خاصة.

وإذن فإن المجتمع الذي ظهرت فيه كتابات النقد من خلال الصحافة مجتمع تقليدي رغم شعارات الإصلاح، ومواجهة الترمت، ومهاجمة أصحاب الخزعبلات التي رفعت لواءها بقوة مجلة «الكويت» لعبدالعزيز الرشيد. إن الصحافة شأن ثقافي مستحدث يفتح نوافذ المجتمع على الآخر، ويهيء الفرصة لدخول الجديد بدون شك، ولكن يستعصي على هذا المجتمع التقليدي القبول بكل ما تفتح عليه الصحافة والثقافة.. وهكذا كان الواقع أمام مفارقة: مجتمع صلب الأحكام والمعايير والتقاليد، وصحافة متراخية متوثبة لم توضع لها بعد القوانين الكافية للرقابة عليها حتى فترة الخمسينات[٥]:

وتقف تفاصيل الصورة السابقة حول ظاهرة انزياح قضية الصراع بين القديم والجديد في مجمل الخطاب الثقافي والنقدي للصحافة الكويتية والبحرينية، وتتجلى الصيغة الحقيقية لهذه القضية في أن القديم هو المجتمع نفسه والجديد هو الصحافة نفسها. بكل ما كان عليه خطابها الثقافي. ففي المجتمع لم يكن الصراع قابلا للظهور إلا حين يبلغ القهر الاجتماعي درجة قصوى تقتضي اجتراح عوامل الضبط والكبح مهما كانت قوية. كما حدث مع ردود فعل منع تجارة الرقيق والحوادث الطائفية المتفرقة على امتداد سنوات هذه الفترة. وفي الصحافة لم يكن ممكنا إتاحة الفرصة الكاملة لظهور ذلك المكبوح، المقيد بالضوابط[٦] ومن هنا استقطبت قضية الصراع بين القديم والجديد انزياح الكثير من المكبوح والمقيد، وأصبحت عنوانا لكل ما يطرح آنذاك، ورغم أن الخطاب النقدي الذي صاغها لم يكن يتذرع برموز وتوريات، ولم يتخذ صوراً بعيدة عن الواقع، إلا أن جميع المثقفين الذين أرادوا الطلوع بموقف تحرري بعد موقف الإصلاح كانوا يرمون بحجرهم إما في مواجهة رموز الإصلاح التقليدي.. أو في الدعوة إلى الظهور بأفق مغاير وجديد في مجال الأدب. كالدعوة إلى النقد أو كتابة القصة والرواية والمسرح، والتعريف بها بوصفها فنون التعبير عن معضلات المجتمع.

حين ظهرت جريدة البحرين لم تكن القصة ولا المسرح من الفنون المعروفة، وإذا ظهر منها بعض أمثلة ففي حياء وحذر شديدين، وقد حرصت الجريدة بدفع قوي من صاحبها ومؤسسها عبدالله الزائد على أن تواجه المجتمع الذي يحقّر القصص والتمثيل بدعوة لاهبة لظهور هذه الفنون. وكأنها تضمر لمستقبل هذا المجتمع التقليدي ضربة قوية عبر فني القصة والمسرح. وهكذا فقد تميز احتضان جريدة البحرين لبعض الفنون الحديثة وخاصة «فن القصة القصيرة» بالحرص على تدعيم تجارب بعض الكتاب في القصة القصيرة

بعدد من المقالات النظرية التي تبرز الأصول الفنية للقصة القصيرة، وتتلمس بعض قضاياها الأدبية التي لابد أن يعي كاتب القصة جوانب أساسية فيها.

وفي أول مقال نقدي نظري تنشره الجريدة بعنوان «لماذا نقرأ القصص» سنجد ثلاث نقاط أساسية تؤكد على وعي صاحب المقال بفكرة الانزياح التي يؤديها الحديث عن فن القصة في مجتمع تقليدي ينظر إلى فن القصة نظرة دونية.. أولها: أن الكاتب ينقض فكرة ارتباط القصص بالتسلية والترويح عن النفس والمتعة، ويؤكد أن وظيفة الفن القصصي أرفع من ذلك وأسمى لأنها تتجه إلى إثارة النفوس بالمعاني الجادة والعميقة، وإيقاظ الغرائز، وإشباع الأحاسيس الدفينة وهي أهداف بعيدة عن طلب اللذة والتسلية.

وثانيها: أن القصص تخطط لفكرة الإسقاط والتقمص التي هي من وسائل الإشباع النفسي.. فالتقاليد والأعراف تحول دون تحقيق الكثير من الرغبات لكن القارىء حين يندمج متقمصا شخوص القصص يتمكن من تحقيق رغباته الممنوعة.

وثالثها: أن القصص تعوض النقص الكبير الذي يشعر به القراء إزاء الحياة باتساع معانيها ومطالبها[٧].

وتكمن أهمية هذا المقال في أنه يصطدم مع القارىء العادي، ومع الوعي العام في المجتمع التقليدي.. فالأول مضغوط بالشائع عن القصص من أنها وسيلة تسلية، وقد اصطدم صاحب المقال مع ذلك بعنف ورده بمنطق إيقاظي واعٍ بالوظيفة الاجتماعية والنفسية للقصة. والثاني مضغوط بالضوابط والتقاليد وقد رأى المقال أن القصة تخترق ذلك وتتجاوز عنه بوسائلها الفنية. وفي الحالين تظهر نبرة خطاب تعليمي يستبطن ظاهرة اعتناق الجديد «فن القصة» ويستشرف الإمكانيات الهائلة لهذا الفن في مواجهته للمجتمع التقليدي، واختراقه لأحكامه ومعاييره. وهو ما نراه في مقال نقدي نظري آخر بعنوان «أثر القصة في تربية الأطفال»[٨].

تنتقل نبرة الخطاب التعليمي (في مقال آخر نشر لباحث من عدن لم يذكر اسمه) إلى المستوى الفني فيعني أولاً بمسألة المصطلح «القصة» و«الرواية» والفروق الفنية بينهما، والتي يحصرها في وحدة الحدث والشخصية والعاطفة مع الأولى، وتنوعها وتوزعها مع الثانية. ثم يمضي مع بعض أصول وقواعد القصة، وبنائها الذي يحدده في التمهيد والحبكة والهيكل والحل. ورغم التباس مصطلح فن القصة القصيرة بالفن القصصي عامة لدى الكاتب إلا أنه يبرز ملامح فنية هامة لهذا الفن الجديد، ويصحح مفاهيم خاطئة، ويؤكد عدم سهولة هذا الفن.

وقد اشتد الهاجس التعليمي في الخطاب النقدي الذي أتت عليه جريدة البحرين مع فن القصة في مقال آخر بدون توقيع تحت عنوان «القصة وأثرها في المجتمع» وهو مقال يعبر عن شعور قوي من أبناء جيل الفترة بضرورة خلق أدب القصة القصيرة في الحركة الأدبية البحرينية، بينما أدب القصص تاريخ حافل بجلائل الأحداث في الأدب العربي القديم والحديث[٩].

ولن نستطرد كثيرا في عرض مؤشرات انزياح الجديد في الخطاب النقدي النظري الخاص بالفنون الحديثة، فغاية الأمر في تتبعنا لمساره إنه كان يستقطب الاتجاه إلى المغايرة ويواجه التقليد لا بأسلوب مهاجمة القيم والأحكام التقليدية في المجتمع. وإنما بأسلوب الدعوة إلى استحداث الفنون القادرة على تمثل المجتمع بمختلف مشاكله وقضاياه. وكذا فإننا لن نطوّف كثيراً مع مؤشرات انزياح القديم في الخطاب النقدي خلال

هذه الفترة. فقد ذكرنا سابقاً أن القديم يتمثل في صلابة المجتمع التي قدر للصحافة أن تدخل معها في صراع مستمر ومتقطع، خفيّ وظاهر.. ورغم ذلك فقد عبرت بعض الآراء المبكرة لكتاب يعدون من رواد الحركة الأدبية والنقدية في المنطقة أمثال عبدالرزاق البصير، عبرت عن انزياح واضح للقديم بصورة متزمتة وغير واعية تمثلت في الاستهانة بفن القصة والرواية واعتبار بعض أعماله الشهيرة أعمالاً فارغة،[10] وقد تكرر انزياح القديم في وعي هذا الكاتب فيما كتبه عن مفهوم النقد في مجلة كاظمة عام ١٩٤٨. حيث قصر معناه على معرفة الجيد من الردىء مبتعداً بذلك عن وظيفته الفكرية والجمالية ودوره في تحديد روح التجربة الأدبية وملامحها وتياراتها المختلفة.

وقد لا نأخذ على كاتب بمثل أهمية عبدالرزاق البصير آراءه المبكرة تلك. فقد جاءت في مرحلة دقيقة من تطور التجربة الأدبية، لم تعرف فيها بعد فنون القصة والمسرحية ولم يكتب النقد المندمج اندماجاً كليا في الحركة الأدبية. وكان كثيراً من كتابنا (ومنهم البصير بدون شك) يبحث عن الجدية الظاهرة فيما يكتب آنذاك، ويحرص على أن تتلقى الأجيال نتاجاً أدبياً يذهب مباشرة إلى الموضوعات الكبيرة والقضايا الأساسية دون لف أو دوران. إن الحوار النقدي حول «القديم» و«الجديد» في هذه النماذج لا يرتكز فوق أرضية الممارسة النقدية، أو التجربة الأدبية.. فالذين يتحدثون عن هذه القضية مثقفون تحوفهم اهتمامات شتى بالأدب والسياسة والثقافة عامة من أمثال عبدالله الزايد في البحرين، وعبدالرزاق البصير في الكويت، إنهم يمرون على قضايا الثقافة في سياق تكوينهم الثقافي المبكر، ولهذا قد يتوارون خلف توقعات مستعارة، وقد ينزلقون إلى مواقف متناقضة كما رأينا. لكنهم في مجمل الأمر يواجهون بأسئلتهم ومقارباتهم حول القديم والجديد أطرافا تتباطن خلف مفردتي القديم والجديد، وتستتر خلفها بوعي أو بغير وعي.

وفي كل الأحوال سنرى أن قضية الصراع بين القديم والجديد لم تكن تجسّد صراعاً حقيقياً في مجتمعات الخليج العربي.. لقد كانت مجرد قضية منزاحة في سياق ظهور الصحافة وتزايد نشاطها الثقافي.. فقد كان يقف وراء هذه الصحافة شخصيات ذات صلة وثيقة بالسلطة السياسية، يدخلون معها في تحالف طبيعي غير مباشر ويعبرون من ثم عن ازدواجية ثقافية.. فهم مع السلطة وهم أيضا مع الجديد القادم الذي يبشر به العصر الحديث، وتدل عليه مؤشرات الانفتاح على الآخر. ولعل من أهم الأمثلة ذلك الخطاب الثقافي الإصلاحي الذي كانت عليه مجلة «الكويت» لعبدالعزيز الرشيد ثم كتابه الهام في التاريخ الثقافي والسياسي للكويت بعنوان «تاريخ الكويت» الذي صدر في العشرينات (١٣٤٤هـ).

لقد كانت مجتمعات الخليج العربي تنهض من غفوتها بتدرج وبطء. ولم تدخل بعد مرحلة الطفرة (بعد الخمسينات). ولهذا كان الجديد يتسلسل دون تطرف، وكان الشعراء يواجهون المتزمتين في المجتمع بالنقد الشديد (تجربة الشاعر صقر الشبيب مثلا) لكن ذلك يحدث وفق سنن التطور الطبيعية لمجتمع في طور النهوض. أما قضية القديم والجديد فلم تكن قضية صراع فكري تتصل لها جذور بواقع اجتماعي أو ثقافي أو أدبي في مجتمعات الخليج. وإنما كانت قضية تنزاح في سياق رفاهية خطاب المثقفين، وبحثهم الدائب عن منابع يوجهون بها قضية الصراع المتستر داخل المجتمع نحو مشاغل ثقافية بعيدة تتأطر بالجدية والالتزام.

وهناك تجربة دالة في هذا السياق نجدها في جريدة البحرين، فقد ثارت قضية فكرية بين أحمد أمين وزكي مبارك حول القديم والجديد أو الأصالة والمعاصرة، وكيف يمكن تجديد الأدب؟ استلهاماً من التراث أم توجهاً

خالصاً نحو الجديد. هذه قضية لا نرى لها صلة بـالثقافة المحلية لمجتمعات الخليج لأن مجال الدراسة الأدبية والبحث الفكري لم يعرف بعد في هذه الثقافة، لكن أصول هذه القضية معروفة في كتابات جيل طه حسين والعقاد وهيكل وأحمد أمين وغيرهم. . وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب جريدة البحرين يذهبون نحو هذه القضية ويناقشونها دون أن يكون لهم أدنى ممارسة فيها. فيذهب عبدالرزاق البصير في حواره النقدي مع عبدالرحيم روزبه نحو الأخذ بمنهج أحمد أمين بينما يذهب الآخر في الأخذ بمنهج زكي مبارك. وهنا سنصطدم مع تناقض صريح في مجمل الخطاب الذي دلت عليه مقالات الكاتبين، فالأول يدعو إلى تحرر الأدب وانفتاحه وعدم الاقتران الأبدي بماض لا يتناسب مع الحاضر. بينما كان قبل ذلك لا يعترف بقيمة الفنون الجديدة كالرواية والقصة. والثاني سيأخذ بمنهج زكي مبارك بينما سنراه يدافع عن تجديدات عبدالرحمن المعاودة في رباعياته في سياق النموذج الثالث الذي سيأتي ذكره في الدراسة.

وإذن فإن نماذج الخطاب النقدي والثقافي الذي يصب في إطار قضية القديم والجديد نماذج تصدر عن تماه في نموذج آخر من الخطاب النقدي والثقافي، وهو النموذج المتحقق عن أصالة وتجربة وممارسة في مصر بوجه خاص. لقد نشأ المسرح هناك فكان من الضروري الأخذ به وظهرت القصة والرواية فظهرت دعوة إلى ظهورهما في البحرين والكويت، وظهر النقد بمعاركه الفكرية فكانت الدعوة إلى ذلك تصل إلى حدّ افتعال قضاياه ومشكلاته.

لقد كانت مجتمعات المنطقة في العشرينات والثلاثينات والأربعينات تموج تحت صراعات سياسية واجتماعية دقيقة جداً، وكان التكوين الإداري والسياسي والثقافي للسلطة يعاني من مشاكل خطيرة بعضها يتصل بتوتر الصراعات المحلية وبعضها يتصل بتوتر العلاقة مع الآخر المتربص بالمنطقة. الإنجليز من ناحية، وإيران والعراق من ناحية أخرى. لكن الواقع الثقافي لم يكن قادراً على استبطان مثل هذه المشاكل أو القضايا، ولم تكن الحريات آنذاك تسمح بمناقشة مصائر علاقة السلطة بالإنجليز وبالشعوب وبالقضايا القومية والوطنية. وحين تطاول بعض مثقفي الفترة بالتدخل تعرضوا لأشكال حادة من العقاب. كما تدل على ذلك ما آلت إليه الحركة الوطنية الإصلاحية في الكويت والبحرين. وهكذا فإن مثل هذا الظرف السياسي والثقافي لم يكن يضع نماذج الخطاب النقدي حول القديم والجديد إلا في سياق التماهي والانزياح. التماهي الذي يجعلها ترتهن مرجعياً بثقافة أخرى وممارسة أدبية أخرى (تحدث في مصر غالبا) تذهب لتقمص بعض أدوارها في الصراع. والانزياح الذي يجعل خطابها المستنبت دالاً على محاولة لا واعية للانصراف عن قضايا الصراع الثقافي الحقيقية نحو صراع ليست له ممارسة على صعيد الحركة الثقافية في الكويت والبحرين.

تجربة إبراهيم العريض النقدية

نموذج الخطاب النقدي المعزول بالمثالية الرومانسية

يتمثل هذا النموذج في تجربة الشاعر إبراهيم العريض مع النقد، وهي تجربة تأتي في نهاية الفترة المعنية بالدراسة إلا أننا نرى ضرورة للتوقف معها من أجل تحديد مسارها وملامحها العامة في سياق حركة النماذج الثلاثة، وعلاقاتها المتداخلة والمتقاطعة قرباً وبعداً من مرجعيتها في الواقع الثقافي والأدبي المحلي، أو ذهابا وتقليداً من مرجعيتها في الثقافة العربية أو الأجنبية.

وأول ما يشدنا نحو تجربة العريض النقدية هو صمتها المطلق نحو الواقع الثقافي المحلي، ففي جميع ما نقرأ في هذه التجربة لا نجد أية إشارة لا من قريب ولا من بعيد إلى حركة الشعر في البحرين والخليج قديماً أو حديثاً. . ولسنا في حاجة إلى تبرير ذلك بنشأته الأولى في الهند ومولده عام ١٩٠٨ في بومباي، وقضائه فيها العقدين الأولين من عمره، أو بثقافته الأجنبية الأولى التي تلقاها من المدارس الهندية بالإنجليزية. وذلك أن الشاعر عاد إلى البحرين في ١٩٢٢ واستقر مع أهله وتعلم العربية، وأتقنها وظهرت موهبته في فترة مبكرة. ولمع اسمه شاعراً في الثلاثينات والأربعينات وهي فترة الزخم الثقافي الأول الذي شهد ظهور النماذج النقدية الأولى في الصحافة والأندية والجمعيات الأدبية والخيرية.

لقد عايش العريض فترة صدور جريدة البحرين بوصفه واحداً من كبار المثقفين والمبدعين في البحرين والخليج، ومع ذلك فإن جميع ما أثارته هذه الجريدة من قضايا ثقافية ونقدية لم تحرك فيه ساكن همه بالواقع الثقافي المحلي، ولم يعن بالاندماج في معتركه إلا في إطار همه الخاص، ونظرته الثقافية المتمثلة بحساسية المغايرة، ثم عايش المرحلة الثانية في تاريخ الصحافة البحرينية عندما صدرت مجلة صوت البحرين في عام ١٩٤٩، وقد احتفت هذه المجلة بصوت العريض شاعراً ودارساً للشعر وقضيته. وفتحت له المجال للكتابة، فنشرت مختاراته الشعرية، ونشرت قراءاته لنماذج من الشعر العربي الحديث سماه «نفح الطيب». ثم أخرجتها المجلة بعد احتجابها في كتاب بعنوان جولة في الشعر العربي المعاصر في عام ١٩٦٢. وفي آخر عهد المجلة بالصدور نشرت «الشعر وقضية في الأدب العربي الحديث سنة ١٩٥٥».

وعلى الرغم من أن «صوت البحرين» قد سخرت الإمكانيات الواسعة للعريض كي ينشر نتاجه إلا أنه ظل يمثل صوتاً منفرداً في تيار الحركة الشعرية والنقدية في البحرين والخليج. وقد كانت المجلة ذات اهتمام واسع بالقضايا الثقافية والاجتماعية المحلية، لكن ذلك لن يغري العريض بتناول جانب من هذه القضايا وإنما كان يذهب بعيداً ليعمق التوجه العربي في اهتمام المجلة بالثقافة والشعر في البلاد العربية.

وقد مضى العريض في عزلته عن الثقافة المحلية إلى أبعد من ذلك عندما ظل يراسل الأدباء العرب، ويقيم معهم صلاته وحواراته ويهديهم نتاجه الجديد ويجد منهم التقريظ والإعجاب(١٣) وقد عزز العريض صلته بصاحب «الأديب» (البيراديب) فنشر له كتابين كانا في الأصل محاضرتين طويلتين الأول بعنوان الأساليب الشعرية ١٩٥٠، والثاني بعنوان الشعر والفنون الجميلة ١٩٥٢.

وفي كل هذه الأعمال من مختارات ودراسات لم يأت العريض على ذكر شاعر واحد من شعراء المنطقة العربية في الخليج، ولم يجد في نتاج أحد ما يستحق أن يذكر في سياق تأملاته النظرية في قضايا الشعر. وظاهر الأمر أنه كان يفعل ذلك بوعي ورؤية واضحة انطلاقاً من إحساسه القوي بذاته المغايرة أولاً. واعتقادا بأن التراث الشعري الحديث في المنطقة لم يرق إلى المثال النموذجي الذي تتماهى فيه حساسيته الشاعرة. لقد كان يتخير نماذجه وفق مثال غير متحقق من وجهة نظره في التجربة الشعرية المحلية. وقد تحاشى التعبير عن ذلك في خطابه النقدي، ولكنا نعتقد أن هذا الخطاب بوصف سكوته المطلق عن أية أمثلة من الشعر العربي في البحرين والخليج يعني تعبيراً عن إحساسه الذاتي واعتقاده النقدي السابقين.

وقد انعكس الموقف النقدي للشاعر على موقفه من الشعراء المعاصرين له بصورة لافتة للنظر، فقد تمكنت شخصيته الأدبية، ورسخت له مواقف معروفة يقدرها شعراء بلاده حق التقدير، ولكن حين اضطرته حدود المجاملة ليكتب مقدمات لبعض الدواوين أو الكتب لم يجد مفراً من الالتفاف والدوران بعيداً، فكان ينتهي

إلى أحكام عامة لا تنطوي على قيمة فكرية ولا تدل على ممارسة نقدية لصاحب التجربة. ومن الأمثلة على ذلك تقديمه لديوان عبدالرحمن المعاودة «لسان الحال» سنة ١٩٥٢. الذي لم يتجاوز وصفه بشاعر الشباب، أو تصنيفه بين ثلاث فئات للشعراء: مصور لعصره ومصور لبيئته ومصور لنفسه. وقد وضع المعاودة ضمن الشعراء الذين يصورون بيئتهم[١٤].

ونرى أن العريض لم يخلص لشيء في مجمل خطابه النقدي قدر إخلاصه لنفسه بوصفه شاعراً رومانسيا يتبع منهج شعراء المهجر ومدرسة أبولو في الشعر والنقد والميزان الجديد. وهو بذلك لا يغترب عن صيغة التماهي التي لفّت نماذج الخطاب النقدي المطروحة مع اختلاف بسيط في حالة الشاعر العريض. فالنموذج الأول الذي اتينا على ذكره والنموذج الثالث الذي سيأتي ذكره يتماهيان في مرجعية مقترنة بواقعها الثقافي والإبداعي المحلي (التجربة النقدية في مصر) ومن ثم يتشربان روحها المتوثبة المندمجة في ثقافة المجتمع وفي تناقضاتها الداخلية. أما نموذج العريض فيتماهى في التجربة المهجرية خاصة. وهي تجربة بحكم غربتها في المكان لم تكن تطل على مكان محدد تراثا وإبداعاً.. كانت تأخذ من القديم ومن الفلسفات الرومانسية الحديثة ومن الواقعية، كما تأخذ من التراث الديني المسيحي، فكانت تستقبل تأثيرات شتى[١٥] وتبتعد عن ملامسة حدود الثقافات المحلية للشعوب. ولذا كانت تخلص لذاتها الشاعرة ولقضية الشعر وحده.. وقد جاء شاعرنا إبراهيم العريض فلم يجد منهجا يتناسب وإحساسه بالذات المغايرة إلا لدى شعراء المهجر، ولذا أخذ عنهم وأصبحت أشعارهم تسيطر على مختاراته التي ينشرها وتهيمن على ذوقه. كما أصبحت تأملاتهم النقدية النظرية والتطبيقية تنطبع على تأملاته أيضا بصورة مباشرة وحتى صلة العريض بالشعر الإنجليزي لم تتحدد لها ينابيع واضحة إلا من خلال سيطرة شعراء المهجر عليه. وخاصة ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي. هؤلاء كانوا بوصلة العريض في فهمه لطبيعة الشعر، وتحديدها في صيغة تنفصل عن المكان المحلي، ولكنها توثق صلتنا بالمثال الشامل الذي يتسع لبحث الأساليب وقضايا الخيال والعاطفة واللغة ونحو ذلك من قضايا المثال الرومانسي في الشعر.

لقد تركزت تأملات الخطاب النقدي لدى شعراء المهجر على أكثر من محور لعل أبرزها: ذات الشاعر وطبيعة الشعر، ولم تتبلور هذه التأملات عن نضج واضح في سياق فهم الممارسة النقدية باستثناء ما نلمسه في غربال ميخائيل نعيمة. وبذا استغرقت هذا الخطاب «انطباعية واضحة» و«ذاتية متضخمة» انعكستا في عدم توقف النقد الرومانسي عند المقاييس والقواعد، والذهاب بدلا من ذلك إلى ممارسة نقدية قوامها التمييز الفطري والموهبة والنسبية في إصدار الأحكام المتصلة بقيمة الأثر الإبداعي[١٦].

ويدخل إبراهيم العريض في صلب الإشكالية السابقة فهو أولاً لن يخرج من إسار المحورين (ذات الشاعر طبيعة الشعر) في جميع كتاباته النقدية، وهو ثانيا يذهب نحو ممارسة الجانب الذاتي والرؤية الانطباعية في العملية النقدية إلى أبعد حدّ معتمداً في ذلك على مرجعية تراث الشعر الرومانسي (المهجري). ففي كتابه «الأساليب الشعرية» يقدم لنا خلاصة ما ذهب إليه المهجريون في فهم أساليب الشعراء. لقد كان المبدع ينسج ذاته من آثاره في نظر ميخائيل نعيمة، وقد كتب في غرباله ما يلي:

«يخلق الكاتب نفسه في كل ما يكتب»[١٧]

وإشارات الخطاب النقدي الرومانسي التي تجعل الإبداع مرتهنا بذات المبدع كثيرة لا حصر لها. ولم يختلف العريض معها بل لقد ذهب إلى تفصيلها وتقنينها عبر كتابه المذكور معتمداً على ذوقه في اختيار النصوص وقدرته الواضحة على تصنيف إحساس الشعراء بالحياة ومن ثم أساليبهم المعبرة عنها. وقد جاءت الفقرة التي تشكل أساس التأمل النقدي النظري الانطباعي لدى العريض صدى واضحاً لعبارة نعيمة حيث يقول:

«كلما أمعنت النظر في الشعر ـ بالمعنى الذي يجب أن يفهم الشعر ـ تبين لي بوضوح وازددت يقينا أنه (أي الشعر) ليس سوى تعبير عن الشخصية «شخصية الشاعر»، وأن الاختلاف في التعبير بين شاعرين يتناولان موضوعاً بعينه أو يستجيبان لعاطفة واحدة لا يمكن فهمه إلا برده إلى الوسائل التي تتكافأ مع شخصية كل منهما في التعبير عن نفسها، حسب موقف كل شاعر من الحياة، ونظرته إليها في وشاح هذا الأسلوب. فالأساليب إنما تختلف باختلاف طبائع الشعراء..»[١٨].

هذه المقولة راحت بشاعرنا نحو تصنيف أساليب الشعراء حسب مواقفهم وحضورهم في الحياة وهي: الكشف، والتوجيه، والتمثيل، والإغراء والترجيع.. وخلال هذه المواقف دأب العريض على استخراج صورة ذات الشاعر أو أسلوبه معتمداً مرجعيته الواضحة الصلة بأدباء المهجر وأبولو ونحوهم من شعراء الرومانسية العربية، ووليم بليك وكولردج ونحوهما من شعراء الرومانسية الأوربية، أو مرجعيته في التراث النقدي العربي القديم فالشاعر كنبي أو متصوف أو كاهن أو طفل أو متعبد أو مفتون أو محرج يعكس المرجعية الأولى التي حفلت تأملاتها النقدية بتحديد ذات الشاعر في تلك الأساليب. أما الشاعر كمؤرخ أو خطيب أو معلم أو محدث أو سمير فيعكس المرجعية الثانية التي نجدها في تأملات ابن قتيبة وأبو هلال العسكري والجاحظ وغيرهم.

أما المحور الثاني الذي عالجه العريض بتأملاته النقدية متأثرا بالمرجعية الرومانسية العربية فهو فهم طبيعة الشعر. ونجد ذلك في كتابة «الشعر والفنون الجميلة» كما نجد تداخلا واضحا بين هذا المحور والمحور الأول في الكتابين معاً. ذلك أن طبيعة الشعر لا تنفصل عن ذات الشاعر لدى شعراء الرومانسية. وفي كتاب الأساليب الشعرية يورد العريض تعريفاً للشعر في مدخل الدراسة لا يقترب فيه بعيداً عن غربال ميخائيل نعيمة أيضاً.. فهو يقول:

«الشعر ـ كفن ـ ليس سوى تعبير عن هذا الاحتفال بالحياة يدور على ألسن الشعراء، وصورة من صوره. حسب ما يلائم هذه الشخصية أو تلك من أساليب البيان، شأنه في ذلك شأن الفنون الجميلة التي تستهدف الغرض نفسه بأساليبها المعهودة. بما لكل من منحاه التقليدي وأداته التي يعبر بها، لا يشاركه فيها سواه»[١٩]. وقد كان ميخائيل نعيمة يرى ذلك في قوله:

«الشعر من حيث المصدر واحد.. لأن مصدر الشعر الحياة.. أما من حيث المظهر فالشعر كالحياة كثير الأصناف، عديد الألوان، متفاوت الرتب، ترانا على القياس نفسه نفصل هذا الشعر على ذاك... إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة..»[٢٠].

وفي «الشعر والفنون الجميلة» يمضي بعيداً في تفسير طبيعة الشعر فيضع له ذات المقدمات التي وضعها جبران ونعيمة وغيرهما، ويبدأ بمدخل يفترض فيه سراً نقدياً جديداً وهو أن الألفاظ رموز نستطيع من خلالها

أن نستجلي صور المعاني التي تتخيلها، وأن الصلة بين اللفظ والمعنى هي في الواقع صلة الروح بالجسد الحي. ويقرّ العريض منذ الصفحات الأولى بأنه يكتسب هذا المذهب من اضطلاعه ببعض الآداب الأجنبية، لكنه لا يشير إلى مذهب النقاد العرب القدماء في ذلك وخاصة عبدالقاهر الجرجاني رغم أنه سيرجع إلى أمثلة شعرية وقف عندها هذا الأخير، مثل مقطوعة:

ولما قضينا من منى كـــل حاجـــة ... ومسح بالأركان من هو ماســح
وشدت على حدب المهارى رجالنـا ... ولم ينظر الغـاوي الذي هـو رائح
أخذنـا بأطـراف الأحـاديث بيننـــا ... ومـالت بأعنـاق المطي الأباطـــح

ولا تهمنا قضية اكتساب الفكرة الخاصة بارتهان الألفاظ ببعضها، فهي قارة وثابتة في مرجعيات الخطاب النقدي للعريض رغم نفيه المتكرر، ولكن ما يهمنا أكثر من ذلك تطبيقاته النقدية لفهم العلاقة تلك، واستجلاؤه لمقوّمات الشعر بعد ذلك. ويواجه العريض إشكالاً منهجياً صريحاً عند تطبيقه لفكرة أن الصلة بين اللفظ والمعنى كالصلة بين الروح والجسد الحي. يتضح ذلك من أن الإجراءات والأدوات النقدية التي يستخدمها ويفهمها لا تتمكن من استيعاب النصوص الشعرية بشمولية تحليلية. وإنما تنظر إليها بجزئية، وتقتبس منها المقاطع الدالة على ملاحظات الاستحسان والاستهجان. وهو في ذلك لا يختلف عن نقد القدماء التقليدي، ولا يختلف عن نقد المهجريين الذين لم يتمكنوا من اكتشاف نظرية نقدية متكافئة مع نظريتهم الرومانسية عن الإبداع الشعري. وبسبب ذلك مضت ملاحظات العريض تتحدث عن الألفاظ منعزلة عن المعاني ومنفصلة عن روحها معللاً ذلك بقضية الإيضاح للقراء[٢٢].

أما بالنسبة لتحديد مقومات الشعر التي ستنهض على أساسها صلة الألفاظ بالمعاني فيلخصها العريض في أربع مقومات وهي: الموسيقى والعاطفة والخيال واللون، وقد رأى شعراء المهجر في هذه المقومات بوصفها أساس نظريتهم في الإبداع، وحاول العريض أن يفعل ذلك أيضا لكن مشكلته تقع في أنه يذهب سريعاً إلى التطبيق على النصوص فيواجه ذات المشكلة المنهجية وهي أنه ينظر إلى كل مقوّم منفصلا عن الآخر في جزئيات أو مقاطع شعرية مبتسرة. وفي أحسن الأحوال يصرح بأن الموسيقى قد تقترن بالعاطفة وحدها أو بالعاطفة والخيال.. أو تستقل[٢٣]، ويسوق أمثلة غير دقيقة على ذلك، يمكن لقراءة نقدية أخرى أن تفترض عكس ما ذهب إليه.

لقد ظلت مشكلة شمولية التحليل أو القراءة النقدية التطبيقية واحدة من أهم عناصر الضعف في نقد العريض. وهي واضحة في الكتابين اللذين أشرنا إليهما. أما كتابه الثالث «جولة في الشعر العربي» فلم يخرج عن نطاق الكتابين السابقين. لقد انعكست في خطابه بصمة الأساليب الشعرية وعلاقة الشعر بذات الشاعر وبالفنون الأخرى، ولم يزد من ثم عن كونه قراءة تطبيقية لتأملاته الانطباعية النقدية السابقة، وقد اعتمد في اختياره للنصوص الشعرية على ذوق متميز واختيار دقيق، أما قراءته لها فقد اعتمدت على ثقافته الشعرية ونظرته الرومانسية المثالية للشعر التي صاغها في الكتابين الأولين.

قد لاحظ عبداللطيف شرارة في تقديمه لكتاب ضم محاضرة العريض عن الشعر ومختاراته الشعرية. لاحظ صاحب المقدمة أن العريض «لم يوضح علاقة الشعر العربي خلال عصوره بالحركات الفكرية والفلسفية، ولم يحدثنا

عن تأثير الفلسفات الحديثة في الشعر العربي الحديث . وما كان لفلاسفة الغرب لا لشعرائه من أصداء في آثارنا الأدبية الأخيرة . . . كما أنه أغفل بيان أثر كل بيئة عربية في تكوين الشاعريات الحديثة . . »[٢٤] .

ونرى أن اكتشاف علاقة الشعر بالفلسفات واكتشاف أثر البيئة في مسار التجربة الشعرية قرينان بمنهج نقدي لم تقف على أرضه الحركة الرومانسية بثبات . لقد ظل النقد لدى الرومانسيين ومنهم شاعرنا العريض معزولاً في حدود تميز الذات الشعرية بالفطرة والموهبة ، ولذا لم تخرج وظيفة النقد عند العريض عن حدودها المعزولة في الذات والمتماهية في نظرية الإبداع المهجرية .

إن ما تدل عليه تجربة النقد عند العريض حقاً انها طوال رحلتها لم تحدد مفهوماً للنقد ، ولم تكشف عن رؤية شاملة لوظيفة الناقد ، لأن مثل هذه العملية تعتمد التأسيس الابستمولوجي ، وإعادة صياغة المفاهيم في ضوء الرؤية الشاملة . وهو ما لم تنشغل به تجربة إبراهيم العريض . لقد أعادت صياغة مفاهيم محددة بطبيعة الشعر وبذات الشاعر كما رأينا . ولو أنها عرضت لمفهوم النقد لوجدت نفسها تكسر حدود هذه الصياغة المعزولة . لكنها ظلت بعيدة عن مثل هذا التأسيس . وترد إشارة واحدة عابرة وسريعة في كتاب الأساليب الشعرية لا تتجاوز سطرين مشيرة إلى مهمة النقد الأدبي . وتقول :

«إن النقد الأدبي لا يهمه في الشعر - كما لا يهمه في أي فن آخر - قيمة هذه الشخصية بمقدار ما يهمه توفيق الشاعر في تشخيصها وإبرازها للعيان»[٢٥]

ومثل هذه الإشارة لا تقدم لنا شيئاً يقع خارج ما ذهبنا إليه - بل إنها تؤكد ماقلناه من أن الخطاب النقدي عند العريض قد اتعزل مع خطابه الثاني في الشعر . فكما كان يذهب تطوراً إلى تحديد مفهوم الشعر بتعبيره عن ذات الشاعر فكذلك فعل مع مهمة النقد . . لقد باتت معلقة باكتشاف قدرة الشاعر على أن يكون مخلصاً لذاته ، وشخصيته المتبلورة في خطابه الشعري .

لقد انتجت تجربة إبراهيم العريض كما كبيراً من التأمل النقدي ومع ذلك لم يكن تأثيرها بحجم كمها ، فهي على الصعيد العربي معروفة ومؤثرة ، ومتواصلة بحكم صلتها الوثيقة بمرجعها (حركة الشعر المهجري وجماعة أبولو وغيرها) وبوصف تبعيتها لهذا التكوين الإبداعي الجديد في الساحة العربية ، ولكن لم ينظر النقد العربي إليها نظرته إلى أي تجربة نقدية أصيلة ، فلم تحظ بالدرس النقدي الذي حظي به آخرون في بيئات عربية أخرى ،[٢٦] وهي على الصعيد المحلي (البحرين والخليج) غير مؤثرة ، وتكاد تكون منقطعة عن الواقع الثقافي والاجتماعي . حتى أنها تراءت لدى المثقفين العاديين غير معروفة رغم انتشارها عربياً . لقد انحصرت في دائرة التأثر الذوقي ، ولم تعتمد موقفاً ، وان تذرعت بأحكام تحصنت بثقافة مكنتها من تقنين الأبعاد والأساليب .

مرجعية الخطاب النقدي في الشعر والمجتمع

شعر يلامس الواقع ونقد يمارس النقد

يختلف الظرف الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه عبدالرحمن المعاودة عن الظرف الذي ظهر فيه إبراهيم العريض اختلافاً شديداً . فبينما تلعب عوامل البيئة الأجنبية ثقافة ولغة دورا أساسيا في تكوين العريض ستلعب عوامل البيئة المحلية نقداً وتغييراً الدور الأساسي في تكوين شخصية عبدالرحمن

المعاودة. وتنعكس اختلافات التكوين هذه في التأسيس الشعري والثقافي لدى الشاعرين، ليس في صيغة تنحو بنا نحو المفاضلة بينهما وإنما في صيغة الدور الذي لعبه الشاعران في تكوين مرجعية الخطاب النقدي عندما بدأ يلامس الواقع، ويمارس إعادة صياغة الأفكار والمفاهيم استجابة لنموّ الحركة الشعرية في البحرين خلال فترة الأربعينات والخمسينات.

لقد كانت التجربة الشعرية عند العريض مثقلة بدوافع الانزياح والذهاب نحو مخيلة ترتقي بوظيفة الشعر وتسامى بوجوده، وترتفع به عن مجرد الانشغال بالحياة الاجتماعية، وتفاصيل الواقع. وتستقر به في كون أشمل وأجمل وأكثر مثالاً مما يتبدى في المجتمع. ولذا لم تكن مهيأة للمساهمة بقوة واضحة في تأسيس مرجعية الخطاب النقدي في سياق علاقته بالمجتمع، وربما كانت مساهمتها على صعيد ممارسة نقد الشعر العربي أوضح وأقوى رغم عدم عناية الدارسين العرب بها كما قلنا.

أما التجربة الشعرية عند عبدالرحمن المعاودة فقد كانت مثقلة بدوافع الذهاب نحو الواقع، وربما كانت هذه إحدى مظاهر إشكالياتها كما يرى بعض الباحثين(٢٧) لكنا نرى أن هذا الذهاب يشكل جذوراً حقيقية للقصيدة الواقعية التي ستزدهر مع بداية الستينات على يد محمد الفايز وعلى عبدالله خليفة وقاسم حداد وغيرهم.

وقد لا نجد مثيلاً للمعاودة في هذا التوجه للواقع سوى عند شاعر الخليج خالد الفرج الذي ارتهنت القصيدة عنده بشعور وطني حاد يلامس الواقع بصورة يفرغها أحياناً من القيم الفنية، وفي كلا الحالتين (المعاودة والفرج) سيكون الواقع مصدراً هاماً من مصادر تكوين الخطاب النقدي. ففي حالة الفرج تظهر أولى بوادر النظر الشامل في نقد الواقع الثقافي، وتقييم معطياته بنظر يعارض السائد ويغايره كما نجد ذلك في مقال مبكر نشره سنة ١٩٢٧، فقد رأى أن الحركة الأدبية في البحرين والكويت تتمثل في ظهور ثلاث مدارس وهي المباركية والأحمدية في الكويت والهداية الخليفية في البحرين، لكنه نقد بعض مظاهر التأسيس في هذه المدارس سواء ما اتصل منها بالمناهج أو بتلاعب بعض الحكام.(٢٨)

هذا نموذج مبكر جداً من نماذج اقتران تجارب الشعراء بتأسيس المرجعية النقدية، قد ينطوي على الانفعال، وقد يشف بتفاصيل الاندماج في تناقضات الواقع الثقافي آنذاك لكنه في المحصلة النهائية يمثل جانباً من المعادلة التي نراها واضحة في أن الشعر حين يلتهب بالنظر إلى الواقع يبدأ تراكم مرجعية الخطاب النقدي في الظهور بصورة تندمج هي الأخرى في نطاق الواقع. ويمكن ملاحظة مظاهر من ذلك أيضاً فيما خلفته تجربة صقر الشبيب الشعرية من حوار نقدي تطاول على سلطة رجال الدين الذين وصفهم بالجهل، وقد صنعت مثل هذه التجربة البواكير الأولى في مطالعة حركة النهضة الأدبية في الكويت كما عبر عنها عبدالعزيز الرشيد في كتابه «تاريخ الكويت». وهو الكتاب الذي حدد لأول مرة مسار الحركة الشعرية والثقافية في الكويت في فترة العشرينات موضحاً ملامح هذا المسار في ظهور المدارس النظامية، والنادي الأدبي والجمعية الخيرية، والمكتبة الأهلية ودخول الصحافة، فضلا عن عرضه المفصل لما يسميه بأقطاب حركة النهضة في الكويت، وهم بيوتات الكويت الذين عرفوا بفضلهم ومناصرتهم كل مشروع خيري وعلمي وأدبي من أمثال آل خالد والنقيب والقناعي، ومنهم مصلح الكويت (الشيخ يوسف بن عيسى القناعي) والبدر (منهم ناصر البدر) والغانم وغيرهم(٢٩)

ولا يختلف الأمر مع الشاعر عبدالرحمن المعاودة في البحرين، فقد بدأ تجربته الشعرية مندمجاً مع الواقع. ينظر إليه برؤية نقدية حادة، ويتراءى له حلم التغيير خلال هذه الرؤية متجسداً في مثال لم يتحقق إلا في الماضي (أمجاد العروبة والإسلام). ومن أجل ذلك ارتهنت تجربته الشعرية بثلاثة عناصر تشد الواقع والماضي بحبال قوية: الأول هو مرجعية الخطاب الثقافي العربي تاريخاً وإسلاماً وشعراً. والثاني هو الموقف النقدي من الواقع. والثالث هو المثير النفسي الذي يجسد انزياح الماضي على الحاضر، ويكوّن مشاهد الصدام الحاد بين المعاودة ومعضلات الواقع.. ويتمثل هذا المثير في المناسبات القومية والدينية التي يقف الشاعر خلالها ملتهب الوجدان متيقظ الإحساس.

لقد دفعت الرؤية السابقة المعاودة للاحتماء بالماضي حقاً، كما وثقت صلته بالنمط الكلاسيكي في الشعر وأصبح شاعراً مسكوناً بتمثل مشاهد التاريخ وحوادثه. مما جعله يكتب سلسلة من المسرحيات الشعرية، لكنه رغم ذلك وجد في الواقع أرضاً يحتمي بها ساعدته كثيراً على إثارة وعيه بتغيير الواقع، وإصلاحه، وهي الحركة الوطنية في الأربعينات والخمسينات. فقد حمل المعاودة هاجس هذه الحركة، وموقفها القوي المنحاز للرابطة القومية، وشارك «هيئة الاتحاد الوطني» احتفالاتها الوطنية، مسخراً شعره صوتاً معبراً عن تلك الحركة. وقد انعكس كل ذلك في تجذر مرجعية الواقع والتراث في أشعار المعاودة. فقد تمرد على الأوضاع الاجتماعية المتردية من ناحية، واستمد مواقف قوية من التراث العربي، وخاصة من الشعراء الذين كرسوا فكرة الاعتزاز بالعروبة في فترات الاتصال بالأمم الأجنبية (الروم والفرس) كالمتنبي وأبي فارس الحمداني.

وفي سياق الانفعال المباشر بالحياة، والمجتمع، واستجابة عبدالرحمن المعاودة لظروف المرحلة التاريخية تتأسس صلته بجريدة البحرين.. أو قل بصاحبها عبدالله الزايد، وتتكون علاقة صداقة بين الشاعرين والكاتبين، يجمعها الحسّ الوطني، والتطلع إلى خلق مجتمع جديد، وثقافة عربية جديدة.

وتحتضن هذه الجريدة صوت المعاودة بصورة لافتة للنظر، ففي السنة الأولى والثانية من صدورها ظلت تنشر قصائده في المناسبات الوطنية والدينية مطلقة عليه لقب «شاعر الشباب» وفي الفترة من منتصف أكتوبر ١٩٤١ وحتى نهاية فبراير ١٩٤٢ لم يخل عدد من هذه الجريدة من ذكر المعاودة سواء عبر شعره أو عبر الكتابة عن شعره. لقد امتلأ الرأي الثقافي العام في البحرين بهذا الصوت الشعري المستفز للحركة الثقافية، وقد ازدادت هذه الحركة امتلاء وغنى عندما نشر رباعيات شعرية يعارض فيها رباعيات الخيام، وضجت الجريدة بالمقالات النقدية حول هذه الرباعيات وشعر المعاودة، فضلاً عن تداعيات كثيرة علقت بها تجربة المعاودة في هذه الرباعيات.

وقد اهتم بعض الدارسين بهذه التجربة النقدية المبكرة، لكن هذا الاهتمام على الرغم من أهميته وحيويته، لم ينطلق من مدخل نقدي قدر انطلاقه من تاريخ الأدب والنقد. بمعنى أنه لم يضع تلك التجربة في سياق علاقتها بتحديد مسار الحركة الشعرية أولاً، ومسار التجربة النقدية بوصفها تجربة ترتكز على مرجعيات معقدة، قد تتصل بتناقضات حادة في صلب الثقافة المحلية. هذا مادلت عليه الدراستان الأكاديميتان لكل من د. عبدالله المبارك والدكتور محمد عبدالرحيم كافود [٣٠] أما سواهما فلا نجد سوى قطيعة متصلة.. إذ لم تلتفت الصحافة في الخمسينات والستينات ولا النقاد الذين ظهروا في المرحلة الأخيرة إلى تلك التجربة. لقد توارت في الذاكرة البعيدة لدرجة أن الذين درسوا حركة الشعر البحريني المعاصر، أو الذين درسوا شعر المعاودة

تحديداً لم ينظروا إلى ما جاء في تلك التجربة النقدية من أحكام ونتائج تحدد طبيعة شعر المعاودة، أكثر مما تحدد شكل الرباعيات التي نظمها.

وليس هذا فحسب بل إن شاعراً كبيراً مثل إبراهيم العريض يدرس جميع الترجمات لشعر رباعيات الخيام في أكثر من محاضرة أو لقاء[٣١]. لكنه لايأتي من قريب أو بعيد للرباعيات التي صاغها المعاودة معارضاً بها الخيام. لكننا نرى أن المعاودة في هذه التجربة يسبق جميع شعراء المنطقة في الالتفات إلى رباعيات الخيام فيعارضها رغم موضوعاتها الصعبة، والمعقدة، والتي قد لا يتقبلها مجتمع تقليدي كالمجتمع في الخليج آنذاك، كما أن صيغة المعارضة هذه لم تتخلص من روح الخيام. لقد تشربتها حتى الثمالة، وبدت بعض الرباعيات أقرب ما تكون إلى الاقتباس أو الترجمة. ومع ذلك فإن العريض استبعدها وقطع صلته بها متناسياً تأثيرها الكبير على الحركة الأدبية في الأربعينات. وربما كان له العذر في ذلك من زاوية واحدة فقط وهي أن المعاودة لم يكن مترجماً بقدر ما كان متقمصاً ومقتبساً ومعارضاً.

وإذن فإننا نرى عكس ما آلت إليه التجربة النقدية حول المعاودة من إهمال وقطيعة، وتولي سياقها أهمية وتأثيرا على مسار الحركة الشعرية في المنطقة أكثر مما أثارته أي تجربة نقدية خلال فترة النصف الأول من هذا القرن، وذلك لأمرين لهما دلالتها: الأول أن المرجعية الأدبية والفكرية لهذه التجربة تقترن بشعر شاعر ملتحم بالواقع إلى حدّ التورط في تناقضاته الاجتماعية والثقافية والسياسية. والثاني: أن تلك المرجعية لم تقع عليها عوامل الانزياح حقاً لكنها لا تعكس عليها ظلال التناقض والافتعال كما حدث في النماذج التي عرضنا لها في بداية الدراسة، ذلك أنها تندفع أيضاً بعوامل التوجه المباشر إلى النص الشعري تاركة للمرجعية الاجتماعية والتراثية ثقلها الأساسي في التحكم بطبيعة الخطاب النقدي.

وطالما أن هذه الدراسة تستهدف جلاء المرجعية من المجتمع ومن الشعر والتراث.. كما تستهدف في ذات الوقت كشف دلالات تحديد المسار للحركة الشعرية (تجربة المعاودة الشعرية) مفترضة أن القيمة النقدية الأساسية في نقد هذه التجربة إنما تكمن في قدرتها على هذا التحديد الذي انفردت به عن بقية التجارب النقدية الأخرى.. أقول طالما كان الأمر كذلك فإن قراءتنا للمقالات النقدية التي نشرتها جريدة البحرين حول شعر المعاودة، ستنطلق من مدخل القراءتين النقديتين اللتين انقسمت عليها جميع مقالات الجريدة:

ـ قراءة ترى شعر المعاودة بما لم يكن عليه من عناصر الخيال والابتكار.

ـ قراءة ترى شعر المعاودة بما كان عليه من التميز والقوة والخيال.

وقد شارك في هاتين القراءتين مجموعة كبيرة من المثقفين أهمهم كاتب من المنطقة الشرقية (الاحساء) وهو عبدالله بن محمد الرومي الذي يرجع إليه فضل إثارة الوسط الثقافي بهذه التجربة النقدية الجادة. وقد اشترك معه مجموعة من المثقفين منهم عبدالرحيم روزبة الذي عرفت جريدة البحرين العديد من مقالاته النقدية منها حواره مع عبدالرزاق البصير الذي أشرنا إليه سابقاً. ومنهم علي التاجر الكاتب الصحفي الذي سيكون له دوره أيضاً في تأسيس «مجلة صوت البحرين» في الخمسينات، ومنهم يوسف ساتر وغيرهم من المهتمين بتجربة المعاودة الشعرية في البحرين والمنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية. ويمكن ملاحظة أن الخطاب النقدي لهذه التجربة لم يخل من مظاهر الانزياح بصورة مطلقة، أو من مظاهر الاحتماء بالرموز، فقد انقسم

هذا الخطاب حول شعر المعاودة انقساماً يعبر عن تناقض اجتماعي وثقافي متستر هو الآخر. يتمثل في استخدام التوقيعات المستعارة التي تشير إلى أسماء من النقاد والعلماء العرب القدماء، كما تقترن هذه التوقيعات بالتأكيد على سوسيولوجيا المكان المنقسم بين المدينتين المحرق والمنامة، وهما عاصمتان ثقافيتان، يصوغ التنافس بينهما صراعاً اثنياً بعيداً تتخفى وراءه تناقضات الصراع بين المدينتين، وهذا مسرد بتوقيعات أصحاب المقالات يوضح الملامح الأولى لانزواء خطاب هذه التجربة النقدية:

الخطاب النقدي المختلف مع النص	الخطاب المختلف مع الخطاب النقدي	الاختلاف بين الخطابين
١ـ ابن الرومي، الاحساء/ ١٦ أكتوبر ١٩٤١	١ـ طبق الأصل ـ أحد القراء والمقال عبارة عن مقدمة ثم قصيدة شاع بين المهتمين أنها من نظم المعاودة. كما أشارت المقالات لذلك.	الشيخ عبدالمحسن الحلي (مقال بعنوان: في سبيل المدنية والصلح بين الأدباء ٢٦/ ٢/ ١٩٤٢
٢ـ أحد القراء، المنامة/ ٦ نوفمبر ١٩٤١	٢ـ قاري المحرق/ ١٨ ديسمبر ١٩٤١	
٣ـ ت، المنامة/ ٢٧ نوفمبر ١٩٤١	٣ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٢٠ نوفمبر ١٩٤١	
٤ـ ابن الرومي، الاحساء/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	٤ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٢٧ نوفمبر ١٩٤١	
٥ـ ت، المنامة/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	٥ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	
٦ـ ت، المنامة/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	٦ـ المحرق ـ ابن العميد/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	
٧ـ م. د/ ١٨ ديسمبر ١٩٤١	٧ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٢٦ ديسمبر ١٩٤١	
٨ـ كاتب الاحساء/ ٨ يناير ١٩٤٢	٨ـ قارىء/ ١٣ نوفمبر ١٩٤١	
٩ـ كاتب ـ الاحساء/ ١٥ يناير ١٩٤٢	٩ـ قارىء ـ المحرق/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	
١٠ـ الاحساء ـ القالي/ ٢٥ ديسمبر ١٩٤١	١٠ـ المحرق ـ ابن العميد	
١١ـ الاحساء ـ كاتب/ ١٢ فبراير ١٩٤٢	١١ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٢٥ ديسمبر ١٩٤١	
١٢ـ الاحساء ـ القالي/ ٢٩ يناير ١٩٤٢	١٢ـ المحرق ـ ابن العميد/ ٨ يناير ١٩٤٢	
١٣ـ الاحساء ـ القالي/ ٢٢ يناير ١٩٤٢	١٣ـ المحرق ابن خلدون/ ١٥ يناير ١٩٤٢	
١٤ـ ابن رشيق ـ الاحساء/ ١٦ يوليو ١٩٤٢	١٤ـ المحرق ـ ابن خلدون/ ٥ فبراير ١٩٤٢	
١٥ـ الاحساء ـ كاتب/ ١ يناير ١٩٤٢	١٥ـ فتى ـ الجزيرة/ ٢٣ يوليو ١٩٤٢	

ويكشف المسرد الإحصائي السابق لعدد المقالات والتوقيعات ملامح كثيرة لعل من أبرزها الانتماء المكاني الواضح، والانتماء للمرجعية التراثية المتمثلة في اختيار أسماء مثل (ابن الرومي، القالي، ابن رشيق، ابن العميد، ابن خلدون). وهي أسماء تمثل رموزاً أساسية في النقد العربي القديم. ولاشك أن الملمحين السابقين (المكان + المرجعية) يمثلان المدخل الأول في سوسيولوجيا هذه التجربة النقدية المبكرة. فمن خلالها يمكن معرفة الحدود البعيدة لدور انزياح الواقع والمرجعية في تأسيس خطاب التجربة النقدية المبكرة في البحرين والخليج.

توتر الخطاب النقدي مع النص الشعري

١ ـ عبدالله محمد الرومي

تناولت مقالات القراءة النقدية التي أثارها ـ بداية ـ الكاتب السعودي من الاحساء (عبدالله محمد الرومي)[٣٢] تجربة عبدالرحمن المعاودة محصورة في عدد من الرباعيات الشعرية التي قدمها الشاعر لقراء جريدة البحرين، وقد بلغ عدد هذه الرباعيات حجماً يستحق الدراسة بالفعل حين نشر الرومي مقالته المعنونة «نقد متواضع لشعر المعاودة». وكان المعاودة ينشر هذه الرباعيات في شكل قطع شعرية تضم كل قطعة عدداً من الرباعيات لا يزيد عن ست أو سبع. وما إن نشر الرومي مقالته المذكورة حتى تسارعت ردود الفعل في الكتابة حول تجربة المعاودة الشعرية بين متبع ومختلف لما ذهب إليه الرومي في نقده، وقد تراوحت تداعيات الخطاب النقدي المتمثل في السلسلة الطويلة من المقالات بين المقاربة الحقيقية لتجربة المعاودة الشعرية، أو لأبيات محددة أو أجزاء من الرباعيات وبين المقاربة لقضايا شعرية عامة تنزاح غالباً حول صيغة الصراع بين القديم والجديد التي لم تكن تطرحها تجربة المعاودة لا من قريب ولا من بعيد.

وقد طرح المقال الأول لعبدالله الرومي استجابة نقدية جديدة تختلط فيها مظاهر موضوعية ذاتية في مرجعية الخطاب. كما تعتمد استفزاز النص الشعري وإخضاعه لقواعد لم يكن عليها. أو قل محاولة التوجه نحو النص برؤية مغايرة. مضادة تذكرنا بنقد مدرسة الديوان لشعر أحمد شوقي. وهذا مدخل نقدي قد يصحب معه بعض التعسف، وقد يحيل النقد إلى حقل المواجهة السافرة بين المجاهيل وفهمين. . ومسارين، بل إنه قد يجعل شخصية الناقد متعالية على النص إلى الحد الذي يتقمص فيه هذا الناقد دور الشاعر، فيفترض صياغة النص كما يراها هو، وليس كما جاءت عليه في نص الشاعر المنقود.

المظهر الأول: نجده في نموذج الاستجابة النقدية المتقمصة للشاعر، تتمثل فيما أتى عليه الرومي من نقد للرباعية التالية:

هامت الروح بواد من خيال ... فتراءى لي من الحق ضلال
قلت واهاً نحن في قيل وقال ... قصرت أفهامنا عما يرام

فهو لا يجيز للشاعر أن يتراءى له من الحق ضـ[illegible]. ولايحسب أن أحدا من الشعراء قد استباح لنفسه مثل ذلك التعبير (تراءى لي من الحق ضلال). ويؤسس الناقد لهذا الحكم بقاعدتين تنتهيان به إلى حالة تقمص دور الشاعر:

الأولى: قاعدة المعنى التي جعلته يضع تعريفاً للحق والضلال. . «فالحق هو خلاصة العناصر الطيبة التي تقوم على أساسها دعائم هذا الكون. فالفضيلة والخير والإيمان والحب والشرف والنبل عناصر تتمازج وتتحد في كلمة الحق ولهذا وصف الخالق نفسه بأنه الحق. والحق هو. أما الضلال ـ والعياذ بالله. فكلمة أخرى لها معناها المغاير».

والثانية: قاعدة اللفظ التي جعلته يعزز مذهبه في فهم المعنى السابق للحق والضلال، وعدم إجازة (تراءى لي من الحق ضلال) للشاعر. وتنحصر هذه القاعدة في تحديد المعنى اللغوي لمن. فقد رأى أنها

للتبعيض، وبنى على ذلك أن الشاعر لو عرف هذه القاعدة اللغوية «لعرف أن بعض الحق حق لاضلال».

وتؤول القاعدتان عند ابن الرومي إلى تقمص دور الشاعر. فبعد أن يمضي في تعزيز وتأكيد حكمه السابق على عبارة الشاعر بالقاعدتين ينتهي إلى افتراض أن الشاعر «كان يود أن تكون فكرته هكذا»:

هامت الروح بواد من خيال ... فتراءى لي حق وضلال

أما المظهر الثاني فتمضي به الاستجابة النقدية عند ابن الرومي إلى ماهو أبعد من الانتهاء إلى مآل التقمص، المآل الذي يزيح الشاعر ليقعد الناقد في موضعه. ونجد ذلك خاصة حين يعمل مرجعية نقدية يصطخب فيها القديم والجديد. فإذا كان منذ قليل يحتكم إلى قاعدتين تقليديتين (المعنى واللفظ) فإنه يعود ثانية ليحتكم إلى قاعدة أساسها التقليد الذي يعني الأخذ من الشعراء دون ابتكار أو تجديد. فيأتي بالبيت الثاني:

قلت واها نحن في قيل وقال ... قصرت أفهامنا عما يرام

ثم يعتبره مسخاً مقتضياً لقول أبي بكر الرازي:

نهاية إدراك العقول عقال

وغاية سعي العالمين ضلال

ولم نستفد من بحثنا طول عمرنا

سوى أن جمعنا فيه قيل وقالوا

لقد تحكمت حافظة الناقد، وثقافته الشعرية في تأسيس قاعدة الاستجابة لنقد تجربة المعاودة في معارضة رباعيات الخيام، واستعانت هنا بالمرجعية الشعرية التقليدية المخزونة، لكنه بعد قليل يذهب إلى تأسيس الحكم النقدي الآخر «عدم الابتكار» تحت شعار الجديد فيأتي برباعية:

غضّ طرفاً وامشي هونا إننا

لم نزل في غمرة من جهلنا

صاح إن الكون رمز عندنا

كفراش نحن حول النار حام

ويستصدر الناقد حكماً على هذه الأبيات بقوله:

«وليس في هذه الأبيات من جديد. فقد جاءت هذه الفكرة ألف مرة على لسان ألف شاعر قبل الأستاذ وفي أشعار المعري وجبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة والمعلوف. بل الخيام نفسه الذي يجشم المعاودة نفسه عناء معارضته».

ويتمثل المظهر الثالث للاستجابة النقدية عند ابن الرومي في تحكم حساسية مرجعية التذوق التي يختلط فيها الذاتي بالموضوعي والتأويلي بالظاهري. وحساسية التذوق تعتمد بحكم طبيعتها على مثل هذا الخليط،

فهي ثقافة شاملة ترتهن بها مخيلة الناقد، وتقترن بها أحكامه، وتستشعر من أجوائها حساسيته الجمالية. وهي ثقافة لا يمكن حصرها في جانب محدد. إنها قد تتعلق باتجاه فكري، وقد تتعلق بخبرة يومية أو مشاهدات عابرة، أو حوادث طارئة.. إنها تتصل بمجمل العوامل المؤسسة للوعي. ويدلنا على ذلك سلسلة الأحكام التي ينتهي إليها ابن الرومي في سياق تعليقه على نص الرباعية:

أين هارون وأين الناصر

وزمان بذويهم عامر

أين قيس قبلهم بل عامر

قد أحيلوا للشجيرات طعام

فالناقد يعيب على الشاعر أن الأسماء المذكورة في الرباعية قد استحالت طعاماً بعد الرفات، ويقول في ذلك:

«ما ذنب زمانهم المسكين حتى يحال هو الآخر طعاماً لتلك الشجيرات التي باد عليها خيال شاعرنا بكل هذا الطعام»

ويمضي الناقد في تأويل منغلق يرفض فيه إمكانية أي تأويل آخر لفكرة الشاعر فيقول:

«ودع عنك تلك القاعدة المطردة وهي أن الزمان يفنى فيه كل شيء دون أن يفنى.. ونحن نعتقد يقينا أن الشاعر لم يقصد هذا مطلقاً، ولكن المعنى بقي سراً في قلبه ولم يخرج من النظم الضيق الوزن وعدم اتساع القافية»[٣٣]

لقد عملت مرجعية الإحساس المحكم، المغلق بالمعنى.. فضلاً عن الإحساس الخاص بسياق القافية في صياغة الحكم النقدي السابق، وهي مرجعية يتكرر اشتغالها مرات. فحين يقارن الناقد بين تساؤل الخيام في رباعياته عن جمشير ورستم وسهراب. وتساؤل المعاودة عن هارون والناصر وقيس وعامر يرى في ذلك معارضة شكلية ترضخ لسطان القافية التي جمعت بين الناصر وعامر بينما الأحرى به ـ كما يذهب ـ أن يتساءل عن هارون ونيرون الذي يعتبر من الجبابرة، وذلك كي تتم المعادلة بين عادل وجائر.. بينما التساؤل عن عامر لا محل له من سياق المعنى. ويستمر الناقد في إقحام نظرية المعنى، وفي تأكيد الأخذ بذوقه و إحساسه الخاص بالمعنى مع استخدام الشاعر مرة أخرى لمفردة «طعام» مستغرباً من أنّ الشاعر لم يستخدم في الرباعية ما يظهر أنه يقصد بتلك اللفظة معنى الرفات. وكل ذلك يؤكد مذهب الناقد الذي يعتمد مرجعيات متصادمة وغير متحققة في النص الشعري، قد يكون لها منطقها الخاص حين تكون مستقلة، بذاتها كإشاراته عن ضغوط القافية ونحوها. لكنها مع ذلك تبدو أمامنا من خلال الأمثلة السابقة مرجعية متحكمة تنحو إلى الحكم بصورة مباشرة، كما تبدو حتمية لاتفترض إمكانيات التأويل في النص على الإطلاق. حتى ان الناقد يسعى وراء المفردة من أجل أن تحيل إلى معناها المباشر دون ترميز أو تأويل. فهو لايقبل مثلا أن تحيل «لفظة الطعام» إلى «معنى الرفات» على الرغم من أن هذه الإمكانيات واردة في حدود رؤية النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في تحكم معنى الحق ـ والضلال عند ابن الرومي. إنه لايقبل من هذه المفردة إلا أن تحيل إلى المعنى الذي ساقه للحق أو الضلال.. في حين أن نظم اللغة يفتح المجال واسعاً للدخول

في معاني عميقة وبعيدة لعبارة «تراءى من الحق ضلال» . وليس مبالغة القول إن «شعرية» مثل هذا التركيب إنما تنبني من جدل العلاقة القائمة بين الحق والضلال التي أفضت بها عبارة الرباعية . بل إن فلسفة الخيام نفسها تقتضي إقامة مثل هذه التراكيب اللغوية/ الشعرية التي تفضي بالمتأمل إلى لحظات تتداخل فيها العناصر غير القابلة للتداخل بحكم رواسب الأخلاق والتقاليد وتعاليم الدين . إنها فلسفة استمدت شاعريتها المتوهجة لا من رقيّ الصور واللغة بقدر ما استمدتها من عمق التأمل في مفارقات الوجود والحياة . الأمر الذي يجعل سياق التركيب «تراءى من الحق ضلال» منسجماً بأي من أوجه التأويل مع الروح الخيامية التي يستشفها المعاودة .

ولا شأن لنا بتتبع التفاصيل المتداعية في حوار كتاب جريدة البحرين بعد أن نشر ابن الرومي مقالته السابقة «نقد متواضع . . » فهي تفاصيل تدفع لنا بالغث والسمين ، ومعوّلنا فيما تذهب إليه هو أن نتتبع مسار الخطاب النقدي الذي اصطنع له مذهباً مغايراً للنص . . وافترض مواجهة النص بما لم يكن عليه من القيم الفنية والموضوعية ، أما التفاصيل المتداعية مما يدخل في نطاق الشجب ، والهجوم الشخصي والسخرية وتبادل التهم وسوء الفهم وقصر النظر ، ونحو ذلك مما جاءت به سلسلة المقالات بين طرفي الحوار فلن تهمنا من قريب أو بعيد (راجع النصوص الموثقة) .

وقد استمر ابن الرومي بعد ذلك في الدفاع عن موقفه من شعر المعاودة ، ومن رباعياته على وجه التحديد فكتب مقالة ثانية بنفس العنوان ، وكأنها تتمة لما سبق من ملاحظات . . وفيها لم يزد كثيراً على ما ذهب إليه من أن المعاني مكررة ومستهلكة في رباعيات المعاودة ، وأن الألفاظ مهلهلة وأنه ـ أي المعاودة ـ يبتر تراث الأقدمين ، ويخطيء في الروي . . وفي كل ذلك لا يخلو نقده من تأويل متعسف . لكن ما يضيفه ابن الرومي في هذه المقالة جوانب نقدية إجرائية أحياناً ، ومرجعية أحياناً أخرى .

الجانب الإجرائي النقدي الهام الذي يمارسه ابن الرومي هنا هو المقارنة . وهي مقارنة تتخذ غلاف النقد واللمز الذي لا يخلو من الفظاظة أحياناً ، لأنه يستخدم المقارنة بهدف التقليل من قيمة شعر المعاودة ، والتعالي عليه بنماذج أعلى وأرقى ، وهو إجراء شائع في نقد الأقدمين . كما أنه شائع في النقد العربي الذي دخل الصحافة في مصر خاصة على يد أقطاب حركة التجديد من أمثال العقاد والمازني وطه حسين .

يأتي الناقد بقول المعاودة :

يا حبيبي هاك فارشفها وهات

هاتها من فمك المعسول هات

ثم يقارنها بقول البحتري :

قلت : عبدالعزيز تفديك نفسي

قال : لبيك ! قلت لبيك ألفا

هاتها . قال : هاتها قلت : خذها

قال : لا أستطيعها ثم أغفى

ويعلق على ذلك بقوله: «أنت ترى أن كلا الشاعرين يحاول أن يتعاطى وصاحبه الكأس. لكن تعاطي أبي عبادة له حد محدود هو تلك الإغفاءة، أما تعاطي شاعرنا فهو هاك وهات! ثم إلى آخر هذه «الهاتهات» إن كان لها آخر».

وما من شك بأن المقارنة في سياق انفعال الناقد بفكرة ضعف المعاني وهلهلة الألفاظ عند الشاعر لا تؤدي وظيفتها النقدية الموضوعية. إنها تكشف حقاً عن جلاء أكثر لموقف الناقد ولثقافته وحدود مرجعيته التراثية لكنها تنحرف إلى حدود المماحكة، والاستعراض. خاصة إذا تأملنا الفارق الأساسي بين المعاودة حين ينادي الحبيب (يا حبيبي) والبحتري حين ينادي (عبدالعزيز تفديك نفسي)، مما يعني اختلافا طبيعياً في تصوير أجواء التعاطي بين الشاعرين.

وهناك جانب آخر ينضاف بوضوح في هذا المقال وهو السخرية التي يستخدمها الناقد لذات الغرض السابق وهو تأكيد دونية المعاني والألفاظ لدى الشاعر.. وقد استخدمها من قبل في مقاله الأول في إشارات عابرة. لكنه عاد إليها بصورة واضحة تجلي انفعاله ومحاولته الواضحة للتقليل من قيمة الرباعيات التي صاغها المعاودة.. ومن أمثلة سخريات الناقد التي تستهدف إسقاط معاني الشاعر، وتشويه قدرته على التحكم في اللغة والنظم قوله:

«ثم يقول

إنما ريقك والخمر حياتي

إن في ثغرك كأسي والمدام

وبغض النظر عما في هذا البيت من ضعف التركيب وسوء الصناعة فهو لا يحوي معنى يحسن السكوت عليه. ونحن قد نوافق الأستاذ الشاعر أن في ريق حبيبته امتداداً لحياته، ولكننا لا نوافقه أن يكون في ثغر هذه المسكينة كأس الأستاذ ومدامه أيضاً! إلا على اعتبار ذلك الثغر مستودعاً في إحدى الحانات الكبرى لا ثغر غانية تعيش على منظر ومسمع من القرن العشرين»(٣٤)

ثم يصف الناقد ألفاظ بديع الحسن وحلو الدلال في قول الشاعر:

يا بديع الحسن يا حلو الدلال

آه لو ترجع هاتيك الليالي

يصفها بألفاظ ضاربات الدفوف في الأعراس.

وقد أدت سخرية الناقد وظيفتها في تأكيد الموقف المتصادم مع الشاعر، وفي تعزيز فكرة أن المعاودة لا يعني بألفاظه ومعانيه، وإنما يركض وراء سهولة ظاهرية مقلداً ومستهلكاً، لكن هذه السخرية دلّت على سياق مرجعي مناوىء للنص ينطلق من تكوين مختلف وذوق مغاير. وهو سياق يصب في مجرى النظر إلى النص بما لم يكن عليه من قيم وقواعد. إنه يزيح النص المنقود ليحل محله نصاً آخر تكتبه آليات المرجعية التي يحملها ابن الرومي. وتتصاعد السخرية السابقة لتصل حدًّا يثير قضية السرقة، فابن الرومي يرى أن الشطرين من الرباعية التالية:

يا رياضاً عبقت فيها الزهور

وتناغت في حناياها الطيور

وتناجى الماء فيها والصخور

واستطاب اللهو فيها والمقام

قد سرقها الشاعر من لسان الدين الخطيب في موشحة :

فإذا الماء تناجى والحصا

وخلا كل خليل بأخيه

والإجراء النقدي الذي دفع بقضية السرقة في خطاب ابن الرومي يرتهن هنا بالخطاب النقدي الكلاسيكي عند النقاد العرب القدماء الذين كانوا يتتبعون التشابه الحادث للتراكيب أو المعاني، ويصنفونها تحت مصطلح «السرقة». وهو إجراء ظاهري لا يضع الاعتبار لمرجعية النص الشعري، ولعلاقاته «المعرفية» المتراكمة التي تجعل للصورة الشعرية الواحدة، أو اللفظة الشعرية الواحدة سياقاً من التناسل، وإرثاً متصلاً مما يسمى في الاصطلاح النقدي الحديث بالتناص.(٣٥)

ورغم أن المقالتين الأساسيتين لمحمد الرومي قد أثارتا تفاصيل لغوية وفنية كثيرة، إلا أنها لم تخرج عن مشهد الصراع القائم بين نص الشاعر ونص الناقد. لقد كان هذا الأخير يكتب النص الشعري الذي يريد، ويزحزح الشاعر بعيداً، ملغيا لوجود نصه، وعملية كهذه قد تكشف عن مبالغة، وتعسف في فرض المعايير والمرجعيات، لكنها ستجترىء لأول مرة في تاريخ أدب المنطقة على وضع تجربة المعاودة الشعرية في محك دقيق من النقد والمقارنة. . ولن يذهب النقد كما رأينا إلى مرجعيات قريبة العهد من تجربة الأدب في المنطقة، كما لن تذهب المقارنة إلى شعراء معاصرين للمعاودة من البحرين والخليج، وإنما سيذهب ذلك كله إلى القدماء من ناحية، وإلى مدرسة الديوان في النقد والأدب من ناحية أخرى.

٢ـ علي التاجر (ت)

هذا كتاب لم يصرح باسمه وإنما رمز إليه بحرف «ت». وهو أحد مثقفي البحرين في الأربعينات الذين سيعملون على تأسيس نادى العروبة في مدينة المنامة، وسيشكل هذا النادي تياراً عربياً لهذه المدينة يختلف عن التيار العربي/ القومي الذي نهض به نادي البحرين في المحرق، وأساس الاختلاف يتمثل في الناحية الاثنوغرافية/ الدينية والاجتماعية للمدينتين المندفعتين إلى صدارة الحركة الثقافية والأدبية في البحرين.

وفي سياق ذلك ستأتي المقالتان لابن الرومي بما لم يأت به أحد من قبل. وستكون ردود الفعل القوية بين اتباع أو اختلاف ناشية جذورها الحقيقة في سوسيولوجيا بواكير الحركة الثقافية. إن إسقاطات الصراع الاجتماعي والديني (المذهبي) ستجد أثرها دون شك في توجيه أجواء الخطاب النقدي، وصياغة الانقسام حول شعر المعاودة وتجربته في معارضة رباعيات الخيام على وجه التحديد. فقد ظل هذا الشاعر يكتب القصائد الطوال في المناسبات القومية، وفي رثاء أو مدح الأمراء دون أن يتحرك أحد

بنقد، لكن حين جاءت الرباعيات انزاحت إليها أصوات مسكوت عن مواقفها، فبدت نصوص تجربته هذه ضحية لرواسب الانزياح، رغم أنها لم تكن بالضعف، والركاكة التي صورها محمد الرومي في نقده السابق.

وإذن ـ وفي هذا الإطار ـ يمكن لنا أن نفهم طبيعة الانفعال الجامع الذي تجلى عند فريقي الإتباع والاختلاف حول شعر المعاودة من ناحية، وحول رأي ابن الرومي من ناحية ثانية. فالناقد الذي اخترق سكون الواقع الثقافي آنذاك (وهو ابن الرومي) لا يمت بصلة مباشرة إلى كلا الفريقين مكانا ومجتمعاً.. مما هيأ الظرف التاريخي المناسب لصياغة موقف الخطاب النقدي بما هو عليه من إسقاطات اجتماعية. ويأتي «علي التاجر» ليكون أحد أبرز الأصوات التي ساهمت في صياغة هذا الموقف.. حقاً هناك أسماء أخرى اتخذت لها رموزا أخرى سواء من المنامة أو من المنطقة الشرقية (الاحساء). كما ورد في المسرد السابق. لكن خطاب هذه الأسماء لم يزد عن المراوحة في حدود ما ذهب إليه ابن الرومي، ولم تكف عن ترديد ذات الأحكام والملاحظات في عبارات وجمل تبتعد كثيراً عن مناقشة نصوص المعاودة، أو تقترب دون أن تشكل رأيا آخر. ويكاد علي التاجر أن يكون الوحيد بين أصحاب التوقيعات التي قمنا بتصنيفها في سياق الخطاب النقدي المناوىء لنص المعاودة، المتداخل معه في صراع لا يبدأ من النص بقدر ما يبدأ من المرجعيات الأولى التراثية أو الحديثة، ومن الإسقاطات المتسترة الدينية والاجتماعية.

لقد كتب «علي التاجر» ثلاث مقالات، تندفع ملاحظاتها غالباً للدفاع عن ابن الرومي إما في صيغة رد المعارضين وتفنيد آرائهم، أو في صيغة تأكيد ما ذهب إليه ابن الرومي في مقاله (نقد متواضع..)، ومن ذلك مثلاً تأكيد المعنى الذي خلص إليه في (تراءى لي من الحق ضلال)، وتأكيد ما في شعر المعاودة من قصور في اللغة والخيال والابتكار.. وأخيراً تأكيد ما أخذه المعاودة أو استهلكه من شعر القدماء والمعاصرين، ووصفه بالسرقة. وتفصيله لذلك بأمثلة كثيرة من الشعر العربي. يثبت فيها كيف يكون الأخذ من الآخرين أصيلاً إذا ما أضاف الشاعر إليه من روحه ونفسه ما يصل به إلى حد الابتكار، وإن تشابهت الأفكار والألفاظ وحتى الصور. وربما يستطرد مع أمثلة لا صلة لها بالقضية المطروحة، لكنه في كل ذلك يثير جانباً جديداً هو الروح أو العاطفة و«الحالة النفسية» التي يرى بأنها تلوّن الفكرة التي نعالجها بلونها[٣٦] ومن خلال ذلك يخلص إلى أن المعاودة لم يكن يمتلك الروح والعاطفة النفسية التي يمتلكها الشاعر الفحل، فقد أخذ المعاني والأفكار من شعر غيره... ولكنها ظلت عنده أسيرة ومبتذلة. بينما لو تناولها شاعر فحل لارتفع بها عن الابتذال.

وفي مقالتين لاحقتين لعلي التاجر يمضي أكثر في النعي على أتباع المعاودة والسخرية من خصومتهم وأساليبهم في الرد عليه وعلى ابن الرومي، وما اصطنعته من تهجّم وشتائم ونعوت شخصية ضيقة النظر. وفي هذا السياق لا يسلم «التاجر» نفسه من الانزلاق فيما يعيب عليه غيره من الدخول في خطاب الشجب الشخصي، الذي ينحرف كثيراً عن خطاب النقد. لكن إذا جردنا كتابة علي التاجر من التفاصيل البعيدة عن النقد سنجد فكرته السابقة «الروح والعاطفة» تزداد إشعاعاً في المقالتين التاليتين.. فهو سيذهب إلى أمثلة أكثر من شعر المتنبي والمعري وابن الرومي وأبوتمام مؤكداً مرجعيته التراثية، كما سيذهب إلى أمثلة من الشعر الجديد مؤكداً مرجعيته الحديثة.. وأخيراً سيذهب إلى النظر في رباعيات المعاودة التي سبق لابن الرومي أن نقدها، ولاحظ عليها قصور المعنى واللفظ. وهنا سيعمل التاجر مرجعيتين تدفعان بانزياح موقفه النقدي.

الأولى: موقف محمد الرومي الذي عرضنا له والذي يبرهن على سلطته في خطاب علي التاجر النقدي.

والثاني: ذوقه الشخصي في التأويل والتخريج لألفاظ واستعارات المعاودة في رباعياته كما سيتضح ذلك في أحد الأمثلة التي سنأتي عليها.

ونرى أن «التاجر» قد صاحب فكرة ذات حيوية خاصة في مجمل خطابه خلال ثلاث مقالات حين قال:

«فالشعر ليس مجرد إضافة كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة، وإنما هو أن تنفذ بعينيك وتستشف بروحك دقائق تلك الكلمات والأفكار»[٣٧]

هذه فكرة لها بريقها دون شك. لكنها تطرح سؤالاً هاماً، وهو كيف يمكن ممارستها في الخطاب النقدي؟ هل تعمل المرجعيات المتزاحمة في ثقافة الناقد على بلورتها في سياق نقدي متميز؟ أم تدفع بها للاستباق والتسلل بوصفها حكماً جاهزاً؟ والذي نلاحظه أن خطاب التاجر في المقال الأول قد ألمح إلى بذور تلك الفكرة، ثم جاء المقال الثاني بلمحات أخرى. وأخيراً جاء الثالث ليؤسس لها منذ أسطره الأولى، وكأنها خلاصة نهائية لاراد لها.. ونعتقد أن فكرة التاجر» تتجلى في أمثلته من الشعر العربي التي أتى بها من شعر المتنبي والمعري أكثر مما تتجلى في شعر المعاودة عبر خطابه النقدي.. فهو أولاً لم يزد عما ذهب إليه الرومي في تجريح أبيات المعاودة. وهو ثانياً لم يلجأ إلى أمثلة أخرى من رباعيات هذا الشاعر يؤكد من خلالها ممارسة نفوذ الفكرة وتأصيل حيويتها في الخطاب الشعري.

وأخيرا فإن الإجراء النقدي الذي نهجه «التاجر» باعد بين الفكرة والممارسة. وقاده إلى الاستباقات غير المقنعة. فمن إجراءاته انشغاله بشجب أصحاب المعاودة وأتباعه. واندفاعه نحو الاستباق ضاعف من ازدرائه لرباعيات المعاودة من جهة. وللرأي الآخر من جهة أخرى. فكان مرة يقارن بين شعر ابن الرومي والمعاودة في سياق لا مبرر له إلاّ التأكيد على «دونية» الأخير. وكان مرة أخرى يلجأ إلى رد دفاع الرأي الآخر بأنه مأخوذ من الرافعي وسيد قطب. أما أكثر ما عزل الفكرة عن التطبيق فهو التعليمية الواضحة في خطاب علي التاجر النقدي.. لقد كان يخاطب الشاعر المعاودة ومن دافع عنه (خاصة ابن العميد ـ عبدالرحيم روزبة) بأسلوب يمتزج فيه التهكم بالتعليم، والثقة بنفوذ المرجعية التي يحملها فهو يقول: وجوابنا أن ماظننت من أن استعمال المعاودة لكلمة الجام في هذا التركيب اللفظي:

(الثم الجام فيارب خزف)

(كان قبلاً هيفاء تحف)

بمعنى خزف هو على سبيل الاستعارة وهم ليس له مايبرره. ومن هذا ندرك أن معلوماتك في اللغة لا تهيىء لك أن تفهم الاستعارة. لو حاولنا شرح أقوال علماء البيان فيها. مهما اجتهدنا في تبسيط أبوابها لك. ولهذا سنأخذ معها سبيلاً آخر في مناقشتك الموضوع. وسبيلنا هذا هو سبيل علماء التربية في تبسيط النظريات للطلاب. سنصوغ لك أمثلة تقلد في تركيبها اللفظي بيت المعاودة ثم نحتكم إلى رأيك. هل تفهم إذا قلنا (اشرب الماء. فيارب خمرة كانت سببا في هلاك شاربها) إننا استعملنا (الماء) هنا بمعنى (الخمرة) على سبيل

الاستعارة؟ وهل تفهم إذا قلنا (الزم الدرس.. فيارب لعب كان مدعاه لفشل كثير من الشباب) إننا استعملنا (الدرس) هنا بمعنى (اللعب)؟ إن المعنى المفهوم من تركيب بيت المعاودة اللفظي هو الثم الجام (أي الكأس الفضي) ودع عنك الخزف (لا تلثمه) فإنه كان يوماً جسم هيفاء تحف. فهل قصد الأستاذ المعاودة إلى هذا. وبعد.. فقد أراد الأستاذ المعاودة أن يقلد الخيام. فماذا صنع؟ أضاف كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة كما يصنع الناظم العادي أما روحه فلا أثر لها البتة فيما نظم[٣٨].

ومن من شك في أن تأمل النص السابق يكشف عن درجة التماهي من خطاب «الرومي» (نقد متواضع..) إنه يستبق ذات الحكم الذي اعتبر التركيب (الثم الجام فيارب خزف) قاصر المعنى واللغة، ويحوم حوله ويردد مبرراته، ورغم أهمية الإضافة التي أتى عليها عبر فكرة أن الشعر ليس إضافة كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة إلخ.. إلا أنه لا يمارسها عمقاً في نص المعاودة، ولا يفتح إمكانيات الاستجابة لهذه الفكرة من خلال الحدود البعيدة التي تقتضيها قراءة النص وتأويلاته المتنوعة.

وإذا صح ذلك كله في خطاب علي التاجر تصح حدود عملية الانزياح التي يثيرها الانقسام السوسيولوجي للثقافة في البحرين خلال فترة الأربعينات. ذلك أن الاستباق ولغة الشجب والنعي على المعاودة تجربته في الرباعيات لأسباب وعلل لا تخضع لمنطق تأويلي صلب.. كل ذلك يؤسس لخطاب انزياحي تعمل فيه المرجعية الاجتماعية لصاحب الخطاب، فضلا عن المرجعية الأدبية الموازية لها أيضاً، والتي لا يمكن إغفال آلياتها في صياغة الموقف النقدي من عبدالرحمن المعاودة.

وتنطبق الملاحظات السابقة على المقالات الأخرى التي انحازت لموقف الرومي مرتكزة على ذات الانزياح والاستباق دون أن تتحصن بلغة واضحة في الخطاب النقدي. وهي مقالات دبّجها كتاب من المنطقة الشرقية غالباً، ومن مثقفي نادي العروبة، وقد يكون من الصعوبة تحديد الأسماء الحقيقية لبعض هؤلاء الكتاب نظراً لوفاة بعضهم، ولانفلات أسمائهم من ذاكرة المعاصرين لهم. لكننا نرى في استعارة الأسماء الكلاسيكية (القالي، ابن رشيق وغيرها) دلالة موازية لظاهرة انزياح الانقسام السوسيولوجي للثقافة من توتر اجتماعي مسكوت عنه، لا يجد في الواقع الاستجابة الطبيعية لظهوره فينزلق في أقرب أشكال الخطاب. وقد كانت قضية الشاعر عبدالرحمن المعاودة واحدة من المضامين القريبة جداً من شكل الخطاب النقدي الموازي لما هو مسكوت عنه.

في هذا السياق يمكن النظر – إذن – إلى بقية المقالات النقدية المذيلة بأسماء مستعارة، ونحن نختزل النظر لها بنظرتنا السابقة لما كتبه علي التاجر. فقد راحت تنقل الحوار مع الخصوم حول شعر المعاودة إلى ساحة ثقافية واجتماعية متوترة جداً. تناولت الاتهام المتبادل بالجهل والكذب، وتحوّل الخطاب النقدي إلى خطاب ثقافي من نمط آخر، قد يتشاغل هذا الخطاب بالجدل حول قضايا لغوية وأدبية (كالخلاف حول معنى «من» و«ما» إذا كانت تبعيضية أو بديلة أو ظرفية إلخ..) لكن هذه القضايا لم تذهب نحو تأصيل الممارسة النقدية على النص، بل العكس هو ما ذهبت إليه.. بمعنى أن تجربة شعر المعاودة أصبحت تبتعد عن مضمون الخطاب النقدي الدائر.. لقد استنفد الجميع القول في قصور لغة المعاودة، ومعانيه وخياله، وانصرفوا إلى مناقشة مسائل لغوية، واستهلاك الدفع بالتهم، أو استعراض ما تزخر به المرجعية التراثية من مخزون لغوي أو شعري. وفي كل ذلك ينفسح الطريق أمام انزياح التوتر المسكوت عنه في حدود انقسام الواقع الاجتماعي.

وإذا ما حاولنا أن نعثر بين هذا الكم من المقالات المتصادمة مع المعاودة على ما يساعد في تعميق النظر إلى التجربة الشعرية فلن نجد إلا تلك الملاحظات التي جاءت في مقال «على طاولة التشريح»[٣٩]. فهي ملاحظات ابتعدت عن الظلال المباشرة للأحكام السابقة عند عبدالله الرومي، وانصرفت إلى قصيدة «حقيقة في خيال» للمعاودة لا صلة لها بالرباعيات مطلعها:

براق من الأوهام في ليلة ظلما ... تسامى بروحي في الفضا يقصد النجما

وهي عبارة عن حلم رآه الشاعر، وتجلى له في صعوده إلى السموات العليا، والتقائه بعملاق، ومحاورته معه في هموم الأرض، وما يرسف به عالم الإنسان من شرور ومظالم وحروب. وقد أخذ الكاتب على المعاودة في هذه القصيدة قصور ثقافته العامة كجهله مثلا بالمسافة بين الأرض والجوزاء في قوله:

حللنا على الجوزاء من بعد سفرة ... مراحلها ما إن نحيط بها علما

كما أخذ عليه بعض أوصافه وصوره. وأهم من ذلك أخذ عليه قصور خياله الذي جعله لايرى الأرض من الجوزاء إلا شرور الإنسان ومظالمه ومصائبه، وهي تدرك دونما حاجة إلى الصعود ببراق نحو الجوزاء كما يقول.

ولعلنا نعتبر هذه الملاحظات خلاصة أخيرة لجملة الخطاب النقدي الذي توجه بالاختلاف مع نصوص المعاودة الشعرية، وراح يناوئها بما لم تشتمل عليها من قيم وثقافة وأفكار. قد ترى فيها إسرافاً وتعسفاً، وقد نرى فيها انزياحاً وتماهياً... أو استعراضاً وترفاً. لكننا مع كل ذلك نرى أن ذلك الخطاب قد أمسك في نهاية الأمر بحقيقة أساسية تمس صلب تجربة الشاعر المعاودة، كما تمس شعراء جيله بأكملهم ممن ارتبطوا بالمناسبات القومية، والتصقوا بالقضايا المباشرة للواقع. هذه الحقيقة هي ضعف الخيال، وقصور العاطفة. ولم يكشف النقد بعد تجربة الحوار حول شعر المعاودة التي نضعها قيد الدراسة هذه الحقيقة، بل ربما لم يلامسها أيضا إلا في كتابات نقدية متعمقة ومتأخرة بالقياس إلى عهدنا بهذه التجربة المبكرة في تاريخنا الثقافي[٤٠]

التوتر بين الخطاب النقدي والخطاب النقدي

عبدالرحيم روزبة

لم تختلف قراءة الخطاب النقدي لدى روزبة ومجموعة أخرى من الكتاب مع النص الشعري في تجربة المعاودة، وإنما اختلفت مع نص الخطاب النقدي الذي صاغه - أساساً - عبدالله الرومي، وقد تحكمت صيغة الاتفاق والاختلاف في خطاب روزبة النقدي بصورة مباشرة، ومحددة لمساره ولإمكانياته النقدية (المعرفية). وخاصة في السياق الجوهري للنقد الذي حددناه من قبل في تقسيم مسار التجربة الشعرية، وتحديد ملامحها ومرجعياتها.

وإذا كانت صيغة الاختلاف قد حددت طبيعة الخطاب لدى الرومي وأتباعه من قبل فجعلته يتصل بالنص في سياق من التوتر والصراع الذي ينتهي إلى تجريد شعر المعاودة من الخيال والعاطفة والروح، فإن صيغة الاختلاف تعود ثانية لتشكل سلطة قوية في تحديد بنية الخطاب النقدي هذه المرة لاتحديد بنية النص

الشعري. ذلك أن الاختلاف هنا سيتوجه بالتوتر والصراع مع الخطاب النقدي للرومي لا مع الخطاب الشعري للمعاودة. ولذا سيغلب على قراءة روزبة ما يمكن تسميته بنقد النقد خاصة وأن مقالاته اتخذت عنوانا مطرداً وهو «نقد أم تهجم» يوحي مباشرة بالموقف الذي سينطلق منه صاحب الخطاب.

وأول جذور المرجعية الاجتماعية لتجربة روزبة النقدية ولبقية أصحاب المقالات المنضوية في توجهه هو الانتماء إلى المكان المغاير. فبعد أن كانت مقالات الرومي وأصحابه تصل من الاحساء والمنامة، جاءت مقالات روزبة الذي دأب فيها على التوقيع باسم «ابن العميد» من المحرق، التي ظهر فيها النادي الأدبي، ونادي البحرين الثقافي. وهنا تتآزر نخبة المثقفين في هذه المدينة للوقوف مع شاعرهم «المعاودة». وهو موقف دفاعي حقاً لكنه اتخذ سمة الهجوم المباشر على أصحاب الخطاب النقدي، وقد عملت الصيغة المنفعلة في التعبير عن الاحتماء بثقافة المكان عملها في الدفع بالكثير من ملامح الاستباق التي وقع فيها الخطاب النقدي السابق. فقد كانت همة مثقفي «المحرق» المواجهة لأحكام، قوية، وصلبة مست شاعر الإصلاح الوطني والاجتماعي في بلادهم. وكان عليهم أن يحتموا بشتى الطرق المواتية للدفع بتلك الأحكام، وإفساد ما بها من حيوية. وكان من الطبيعي أن يتحول الاحتماء بالشاعر وبالمكان إلى خطاب يتصالح مع النص الشعري، ويسلّم بما هو عليه من قيم ومن تأسيس. وهذا هو الشكل الأول للاستباق، ثم يختلف مع النص النقدي وينظر إليه بمرجعيات مناوئة، ومغايرة، وهذا هو الشكل الثاني للاستباق في مجمل هذا الخطاب.

وقد انعكس الاحتماء بالشاعر والمكان (كمرجعيتين أوليتين) على الكثير من أساليب الازدراء والتصغير والشجب والتهكم والسخرية والأحكام المنفعلة، المتشنجة التي لا تعني الاحتماء بالنص الشعري ومحاولة الارتفاع به، كما لا تعني الاختلاف مع الخطاب النقدي ومحاولة دفعه وازدرائه. ولذا فنحن ـ مرة أخرى ـ نبتعد عن الاهتمام بمثل هذا الخطاب كما فعلنا ذلك من قبل مع ما جاء في سلسلة مقالات الخطاب النقدي المناوىء للمعاودة.

ونرى فقط نموذج أساسي يتمثل في تجربة الكاتب عبدالرحيم روزبة بوصف هذه التجربة أكثر استجابة للمرجعية الاجتماعية والتراثية، وأكثر خضوعاً لانزياح صيغة الانقسام الاجتماعي والثقافي بين المدينتين (المنامة ـ المحرق).

وفي أول مقالات الاختلاف التي قادها روزبة نجد ست فقرات تتوجه جميعها إلى مناوءة صيغة خطاب النقد بعبارات تبدأ بها كل فقرة على النحو التالي:

ـ يزعم الناقد في بداية كلمته..

ـ يتقدم الناقد ابن الرومي فيتساءل.

ـ يتفلسف الناقد ويزعم..

ـ لم يكن لدى الناقد (المتصف) شيئاً يقوله..

ـ إن الناقد لم يكن راضياً.. (٤١)

ـ وأخيراً يرى صديقنا أن المعنى قد اشتبه على المعاودة...

ولا تفعل الفقرات الست أكثر من البحث المستميت عن الذرائع التي تعتمد رد النقيصة بالنقيصة. لكنها رغم ذلك تطرح مبدأ القوة المحافظة على الذهاب إلى هدم خطاب الناقد، وتكرار مفردات من قبيل.. يزعم، يتساءل، يتفلسف، المتصف (وهي تهكمية) إلخ.. إنما هو تأسيس لنمطية الخطاب الذي سيكرس التحول من النص الشعري إلى النص النقدي.

ونرى أن تأسيس هذه النمطية يقلل من فرص النمو للحساسية النقدية، ويمنح الفرصة لنمو العبارات الإنشائية الفضفاضة، والابتعاد عن الممارسة الفعلية للنقد.. بل إنه في المحصلة الأخيرة يشكل هروبا من النص الشعري عبر التسليم المطلق باكتماله. ولعل في أول الفقرات التي يكتبها روزبة مايشير إلى ذلك. فهو يسعى إلى وصف نقد ابن الرومي بأنه ليس من النقد في شيء فيقول:

«.. إنها إلى التهريج والتهويش أقرب منها إلى النقد والتمحيص، وإلى الخلط والاضطراب أدنى منها إلى الهدوء والاتزان، وعلى التزايد والإسراف أدل منها على القصد والاعتدال، وبالتسرع والارتجال أشبه منها بالتروي والتثبت. وهي بعد إن دلت على شيء فإنها تدل على ذهن مريض وتفكير سقيم ونفس مغلقة وذوق فاسد، وشعور خامد، وإحساس جامد، وتدل على سوء فهم للمعنى، وقلة اطلاع على اللغة والأدب.. إلخ».

ويمعن الخطاب السابق هروباً حين يلجأ إلى التقليل من أهمية نقد ابن الرومي عبر حكاية صوت الطبل الذي أغرى الثعلب ظاناً أنه شيء عظيم فلم يزد عن كونه طبلاً. ثم يتحول بفعل هيمنة النمطية الإنشائية إلى المبالغة وتهويل الموقف النقدي لابن الرومي، حيث اعتبره عدواً للأدب العربي، مزرياً محقراً بشعراء العروبة تحت ستار النقد. بل إنه يصنف مقاله تحت عمود العداوة الشخصية والخصومة الذاتية مذكراً المعاودة بقول الشاعر:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود.

هذه نمطية سادت في خطاب نقد النقد نظراً لسلطة استباق المرجعية الاجتماعية والثقافية لدى صاحب الخطاب (روزبة ومناصروه). وبمثلها تكتظ الكثير من الفقرات والمقالات وتغدو تأسيساً للخطاب الاجتماعي المناوىء أكثر منها تأسيساً للخطاب النقدي. ومن موقع هذا التأسيس يمكن التبرير لروزبة استخدامه لمفردات عدو ومحقر لشعراء العروبة، لأنه إنما يعتبر الهجوم الذي قام به التاجر والرومي على رباعيات المعاودة هجوماً على العروبة نفسها، فالمعاودة رمزها المناضل عنها، وكأن روزبة ـ بذلك ـ يؤول لنا انزياح الخطاب النقدي عند الرومي والتاجر دون أن يعي لذلك.

ويدخل استعراض المرجعية اللغوية التي أفاض فيها روزبة في سياق النمطية المتحولة أيضاً عن النص الشعري إلى نص الخطاب النقدي رغم أنها ستتمركز حول التركيب السابق (تراءى لي من الحق ضلال). ذلك أن هذه المرجعية امتداد إنشائي من نمط آخر.. إنها فضح لقصور فهم ابن الرومي في اللغة، وسبيلها إلى ذلك الإفاضة في الشروح اللغوية لا من أجل تحديد قيمة فنية أو موضوعية في شعر المعاودة، فهذه مهمة باتت مؤجلة على هامش الخطاب، وإنما من أجل الاستخفاف بخطاب الآخر، والاحتماء بمرجعية لغوية عربية أكثر زخماً. ومن هنا يتفق الاستعراض اللغوي مع الاستعراض الإنشائي عند نقطة واحدة في خطاب روزبة وهي مواجهة ابن الرومي بالتوتر والاختلاف والسكوت عن تحليل ملامح جديدة في شعر المعاودة.

ومن الأمثلة على ذلك الإفاضة في شرح معنى (من) في التركيب السابق، عبر الذهاب إلى المتون الكلاسيكية في اللغة، فهي بمعنى البدل، وقد أورد روزبة العديد من الأمثلة (المرجعية) قرآنا وشعراً. وهي بمعنى الفصل بين المتضادين.. وهي أيضا للتبعيض، ولكن ليس بالمعنى الذي أدركه ابن الرومي سابقاً، وإنما بمعنى أن بعض الحق ضلال بالفعل. تماما كما أن بعض الشعر حكمة في عبارة: (إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا)، فالشعر شيء والحكمة شيء آخر ومع ذلك يجوز أن يكون بعض الشعر حكمة.

ولا نظن أن الدلالة التأملية/ الفلسفية التي يفصح عنها تركيب (تراءى لي من الحق ضلال) تحتاج إلى كل تلك الشروح اللغوية التي اختصرناها فيما سبق.. فالتحليل النقدي لا يتوقف مع اللغة مستقلة عن سياقات الشعرية المتناسلة في النص، وإنما يتوقف معها في حالة اصطلائها مع سخونة الشعر، وتوهج معانيه وإمكانياته التعبيرية التي تتجاوز موقع المفردة إلى موقع الجملة، ثم إلى موقع الحزمة من التراكيب والجمل، ثم إلى موقع النص والسياق بأكمله.

إن الاستقلال بالتوقف مع المعنى في (من الحق ضلال) إنما هو إشباع للرغبة في مخاطبة النقد بخطاب مضاد، وهو تأسيس لسردية مرجعية نمطية تختزل انزياح مواجهة الخفي اللدود في خطاب ابن الرومي بلغة تكتز ببراعة تحويل الخطاب من النص الشعري للمعاودة إلى نصوص شعرية كلاسيكية متفرقة وبعيدة، لكنها تمتلك قوة ردع خطاب ابن الرومي، والتصلب أمامه بانزياح الخفي الآخر المسكوت عنه. وقد بلغت النصوص المستدعاة من المرجعية التراثية ١٥ نصاً من الشعر والقرآن والحديث الشريف في المقال الثاني لروزبة بينما كان التركيب السابق للمعاودة يتردد كخلفية هامشية لكل ما تستجلبه تلك النصوص. وفي ذلك ما فيه من امتداد للنمطية المتحولة التي أشرنا إليها. فضلا عما فيه من انزياح للإرث الثقافي/ الديني حول «الحق» و«الضلال». إذ قد يكون في الاختلاف بين فصلهما مبدئيا أو فصلهما جدليا كمعنيين متعارضين ما يشير إلى أصول ثقافية لم يشأ أصحاب الخطاب النقدي الإفضاء بها.

إن في التباس الحق مع الضلال صورة من الموقف الاجتماعي المنقسم من الإصلاح السياسي آنذاك، كما يعبر عنه مجمل الخطاب الثقافي سواء عن المعاودة أو غيره. ففي موقف هذا الشاعر ما يبرهن على مناوءة المستعمر وسلطة الأجانب وهيمنة التخلف والفساد الاجتماعي، والتنكر لأمجاد الماضي العربي.. وفيه ما يبرهن على مصالحة السلطة، والوقوف مع رموزها العربية الأصيلة المتمثلة في الأسرة الحاكمة. هذا انقسام طبيعي صاغه مثقفو تلك الفترة في سياق التطور السياسي والاجتماعي. لكن - وفي موازاة ذلك - تتجلى صياغة أخرى لموقف لا يقيم الفصل بين السياسي والاجتماعي والديني تبنته بعض فئات المثقفين دون أن تعبر عنه في خطاب ثقافي صريح يطرح عبر الصحافة أو نحوها. ولا نستبعد حينئذ أن يكون الانفعال النقدي المضاد لعبارة «الحق من الضلال» موصولاً بهذا الموقف المتصلب الذي لم يقبل ما في العبارة من التباس وتداخل، وما فيها من تبرير أيضا للمواقف القومية المنقسمة من المجتمع والسلطة.

وفي مثل هذا السياق الاجتماعي يمكن لنا أن نفهم تبئير عبارة «الحق من الضلال» لدى الخطابين معاً.. ومنهما خطاب روزبة النقدي اللغوي الذي استعان بالكثير من ذرائع النحاه من أجل تخليص العبارة من الفساد اللغوي الذي أدركه فيها الرومي والتاجر. لقد فند روزبة القول بأن «من» للتبعيض. ليس في اتجاه كونها تحتمل المجيء في معاني أخرى كما ذكرنا، ولكن في اتجاه معنى التبعيض ذاته. وفي

ذلك إشارة على الحيوية النقدية التي قاد إليها الحفر المتعمق لغة ودلالة في عبارة «الحق من الضلال». ويستند روزبة في الأخذ بكون من للتبعيض إلى مرجعية تراثية ممتدة في القرآن والشعر والحديث النبوي الذي استدعى منه النص التالي:

«إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا»

وعبر هذا النص يستثير روزبة مرجعيته التراثية الزاخرة. فيستدعي جملة من النصوص التي تعزز مقولته الأخيرة من أن الشعر شيء والحكمة شيء آخر، ولكن مع ذلك يجوز أن يكون بعض الشعر حكمة تماماً كما يجوز أن يكون بعض الحق ضلال.

وحين يفرغ روزبة من ذلك التخليص يبدأ في مقاله الثالث تحت نفس العنوان «أنقد أم تهجم» في عرض تفاصيل يؤكد مذهبه في فهم وتذوق عبارة المعاودة الشعرية، ويصل خلال ذلك إلى ملاحظة نقدية تدل على أنه يسوق أمامنا مذهباً مغايراً. فإذا كان الرومي والتاجر وأتباعهما يقدمان خطابا نقديا يعتني بما لم يقع في النص الشعري، ويقرأ ما لم يقله الشاعر، ويحولان أفكارهما على أهميتها إلى تأمل تنطوي أهميته في استقلاله عن شعر المعاودة بصورة جعلت الكثير من ملاحظاتها تقتصر على مفردات وتراكيب منفصلة عن سياقها، إذا كان هذا مذهب الخطاب النقدي المضاد لشعر المعاودة فإن خطاب روزبة يقدم مذهباً آخر يحاول مجاوزة المفردات والتراكيب إلى السياق الشعري في المقطوعة أو الرباعية. ولذا ينتبه بخلاف غيره إلى أهمية مفردة الفعل «هامت» في أول المقطوعة:

هامت الروح بواد من خيال... إلخ

لقد عاد روزبة إلى تعزيز معنى الالتباس بين الحق والضلال عبر تلك المفردة، وأورد حقولها الدلالية(٤١) التي تقرن الهيام بالضلال، وتشد التذوق نحو إدراك جدلية الوجود بين الحق والضلال خاصة عندما تكون الروح هائمة في واد من خيال كما يقول الشاعر.

إن أعمق ما ذهب إليه نقد روزبة هو تعريته لمزالق النقد اللغوي الجزئي التي وقع فيها الرومي، ومحاولته الدائبة للأخذ بعوامل السياق والتأويل في فهم النصوص، وقد أثبت قدرة متحكمة في مواقع أشرنا إليها، كما حاول أن يثبت إمكانية واضحة لإعادة النظر في قضية السرقة الشعرية التي أثارها الرومي ثم عمقها التاجر، حين طرح أن الشعر ليس إضافة فكرة إلى فكرة وكلمة إلى كلمة وإنما هو استشفاف للروح خلف الكلمات والأفكار. والقاعدة التي يحتكم إليها روزبة في رد كل ذلك هي تلك التي ذهب إليها النقاد العرب القدماء من أن المعاني مطروحة في الطريق، ومشاعة لجميع الشعراء والأدباء. وأن الشأن في اختيار الألفاظ والأساليب واعتماد المعاني والأخيلة الخاصة بالشاعر.(٤٢)

وقد أورد روزبة عدداً كبيراً من الأمثلة على أخذ الشعراء من بعضهم البعض منتهياً إلى ضرورة أن ينظر إلى تشابه معاني المعاودة مع غيره من الشعراء في ضوء سياق المعاني وإرثها الممتد في التجربة الشعرية، ورغم ذلك فإن مايتزلق فيه خطاب روزبة النقدي لا يختلف كثيراً عما وقع فيه الرومي والتاجر. فالجميع ينصرف عن شعر المعاودة إلى نصوص ذات صلة بالمرجعية التراثية. والجميع ينحو إلى السخرية ونقض العبارات الحادة بمثلها. ونرى أن الخطاب النقدي عبر هاتين الظاهرتين: سطوة المرجعية التراثية، وسطوة اللغة النقائضية إنما يعزز

انزياح الوعي لدى أصحاب هذا الخطاب. ذلك أنها تتمركز في منطقة واحدة وهي إثبات الجهل بالتراث اللغوي والشعري ومحاولة تشويهه.. دفاعاً عن الاحتماء بعروبية الخطاب، وإثبات المركزية الثقافية للمكان الذي ينتمي إليه أصحاب الخطاب أيضا. وفي هذه المنطقة المتوترة ينحرف الخطاب النقدي، ويبدو وكأنه لاينصرف نحو قضية محددة.

لقد تطايرت قضايا ثانوية عديدة في سياق توتر الخطاب النقدي بالانزياح لا شأن لها بشعر المعاودة، ومن ذلك التجديد والابتكار والسرقات وكسر القوافي والأوزان ونحو ذلك. لكنها لم تتمركز على نحو ما وجدنا في بعض العبارات الشعرية التي أطلقها المعاودة (مثل تراءى من الحق ضلال).. ولم توظف نقدياً في كشف ملامح جديدة في شعر المعاودة.. إن نقد روزبة لم يزد عن محاولة تصحيح فهم بعض العبارات الشعرية التي تعرضت للتشويه. ونقد الرومي والتاجر لم يزد عن محاولة إثبات فساد لغة المعاودة وضعف خياله. هذان جوهر مجمل الخطاب النقدي، وأهم ما فيه من قيم نقدية. لكن مشكلة هذا الجوهر أنه يندفع بعوامل انزياح الوعي نحو تفاصيل تكشف عن تنازع المركزية الثقافية للمكان. ولهذا سقطت شاعرية المعاودة ضحية هذا التنازع في المحصلة الأخيرة. فأصحاب الرومي ينزعون عنه شاعريته حتى انهم يسخرون من لقبه «شاعر الشباب» في مواقع عديدة من مقالاتهم. وأصحاب المعاودة يخلعون عليه شاعريته، ويعززون موقعه شاعراً للشباب في البحرين، وحاملاً للواء العروبة، ولاهجاً بأمجادها العظيمة.

وهناك سلسلة من المقالات الأخرى التي وقعها كتاب يقرنون أسماءهم المستعارة (كابن خلدون مثلاً) بالاشارة إلى المكان (المحرق)، وهؤلاء لايختلفون عما جاء في نقد روزبة. إنهم يرددون حججه، ويقفون موقفه ويقعون مثله تحت سطوة خطاب المرجعية التراثية واللغة الثقافية. ورغم أننا لا نتوقف مع هذه المقالات كما لم نتوقف مع المقالات الأخرى التي وقفت موقف ابن الرومي الذات السلبية وهو ترديدها لذات التفاصيل وتكرارها ذات البراهين.. إلا أننا ننظر إليها من زاوية انضوائها في نظام التناقض بين الزواجين لمكانين متمركزين.. (المحرق + المنامة). فالموقف المضاد من شعر المعاودة (ابن الرومي) يتشكل من وعي له أرضيته الاجتماعية والثقافية عبرت عنه سلسلة المقالات التي ذكرناها فيما مضى.. والموقف المضاد من نقد ابن الرومي (روزبة) يتشكل من وعي له أرضيته الاجتماعية والثقافية أيضاً تعبر عنه المقالات العديدة التي لم نفصل القول فيها. وينقسم الوعي في الحالتين بين الذات والموضوع انزياحاً نحو المسكوت عنه (ذاتا)، وانشداداً نحو وضع شعر المعاودة في مساره الصحيح (موضوعاً). وقد حاولت هذه الدراسة فيما مضى أن تنصرف نحو تحليل الخطاب النقدي الذي ينصب مباشرة على التجربة الشعرية للمعاودة، أما الخلفية الذاتية لهذا الخطاب فقد أساء الجميع استخدامها إلى حد استدعى أن يتوسط أحد أصحاب الخطاب الديني والإصلاحي بالتدخل، فضًّا لعلوّ نبرة النزاع الذاتي بين الطرفين[٤٣].

الخلاصة

محددات تطرح أسئلة جديدة

النقد بوصفه ـ إنتاجا في المعرفة ـ لابد أن يكشف عن آليات لاحصر لها في مجال الفكر والفلسفة وحتى في مجال العلوم الأخرى، ورغم أن الهوية الأساسية للنقد فكرية إلا أنه ليس في منجاة من التورط في المواقف

الإنسانية والاجتماعية والسياسية أيضا. لذا تلعب المرجعية الأدبية والسوسيولوجية دورها في تشكيل الخطاب النقدي تأسيساً وتطويراً. وقد أثبتت هذه الدراسة أن النقد لم يبدأ في مجتمعات الخليج إلا حين بدأ خطاب المثقفين مسكونا بتلك المرجعية، وطالما أن هذه المجتمعات قد تحكمت فيها عوامل سياسية واستراتيجية جعلتها أقل انفتاحا وأكثر تصادماً مع حريات الممارسة الفكرية فإن من الطبيعي ألا يتجه تكوين المرجعية الأدبية والسوسيولوجية نحو السياسة والدين وغير ذلك مما يثير حساسية التشكيل الديمغرافي/ والثيوقراطي في البحرين والخليج.

وتنشيء العوامل المذكورة مصادر محدودة جداً لمرجعية الخطاب النقدي لكنها مع ذلك هيأت لها الفرصة للظهور بوصفها بواكير مؤسسة لخطاب ثقافي لم يتواصل في مراحل لاحقة، لأسباب تتصل بانكسارات الحركة الثقافية بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد الأحداث السياسية والاجتماعية في الخمسينات. وقد استهدفت هذه الدراسة التأسيس لإعادة النظر في هذا الخطاب النقدي المنسي الذي تغافل عنه الدارسون، ولم يكشفوا أبعاده المحددة لملامح تجربة الشاعر المعاودة، فضلاً عن ملامح الخطاب الثقافي بصفة عامة.

لقد انغلقت الكثير من الجوانب الفكرية والاجتماعية أمام مرجعية الخطاب النقدي الأول (البواكير). وتحدث غالباً في نصوص من رباعيات المعاودة، ثم في نصوص التراث العربي القديم الأدبي والديني، ثم في نصوص تجربة المعارك النقدية الدائرة في مصر خاصة. وفي نصوص تجربة الشعر المهجري وما ينفتح عليه هذا الشعر من ثقافات متنوعة أدبية وفلسفية ودينية. أما مرجعية المجتمع بتناقضاته وتياراته المختلفة فلم تنعكس بصورة مباشرة، وإنما انعكست في صيغة انزياح التناقض الاجتماعي والديني بين مركزي الخطاب الثقافي في البحرين (المحرق والمنامة). وقد أتاحت المفارقة بين انفتاح المرجعية الأدبية على التراث وانغلاقها على المجتمع في مجمل الخطاب النقدي الفرصة لانزياح المسكوت عنه عبر هيمنة ما سميناه باللغة النقائضية، أو التي سماها الشيخ عبدالحسين الحلي في مقاله الأخيرة بـ «حرب الثلب والتجريح والخبط والخلط». والخطاب بهذه اللغة لا يشكل انحرافاً بالمعنى الأخلاقي وإنما يشكل انكشافاً للحدود الضيقة التي عملت فيها مرجعية هذا الخطاب النقدي. فالناقد لا يستطيع العمل بدون الانفتاح الكامل لآليات المرجعية الفكرية. وطالما أن المجتمع في البحرين والخليج يحدد هذه الآليات أمام الكتابة والصحافة، فإن من الطبيعي أن يتجه وعي الناقد نحو تشكيل حساسية الاختلاف والتناقض في خطابه النقدي عبر أساليب أخرى. وقد تجلى ذلك فعلاً في هيمنة اللغة النقائضية التي لم ندرس خطابها من تراكيب ومفردات وإنما اكتفينا بدلالتها وإسقاطاتها أحيانا، ومرتكزاتها النابعة من مواقف الانتماء إلى مركزي الخطاب الثقافي المتداخل صراعاً وتناقضاً.

وأيا ما كان مآل هيمنة تلك اللغة، فإنها لم تمنع ظهور ملامح واضحة في تأسيس مفردات الخطاب النقدي في هذه المرحلة المبكرة من التاريخ الثقافي. ذلك أن ما افترضناه منذ بداية الدراسة من أن تشكيل الخطاب النقدي يرتهن بتشكيل المرجعية الأدبية والاجتماعية لم يغادر النماذج الثلاثة التي تحريها الدراسة، وكشفت حدود تأسيسها لذلك الخطاب.

إن النموذج الأول (النقد النظري في الصحافة) يمثل انزياحاً واضحاً نحو الصراع بين القديم والجديد رغم أن مجتمعات الخليج لم تكن مهيأة لمجابهة هذه القضية، فهي مجتمعات تقليدية أساساً، والجديد فيها يعمل على التحالف مع القديم، وما تثيره الصحافة آنذاك لم يكن يتكافأ مع السلطة التقليدية في الثقافة

والسياسة. ولم يكن ينطلق من ممارسة فعلية. فالقديم سائد، وليس للجديد أية تطبيقات عملية ظاهرة آنذاك، حتى ظهور المدارس كان يخضع لسلطة نموذج المثقف المتحالف. ومع ذلك فقد وضعت قضية القديم والجديد موضع مناقشة كما فصلنا ذلك لما تثيره في سياق التناقض والصراع (اجتماعيا) من رواسب تتماهى في سياق قضية أدبية مطروحة على صعيد النقد العربي (في مصر).

أما النموذج الثاني (تجربة إبراهيم العريض)، فتتحلّ فيه المرجعية الاجتماعية، وتتماهى في المرجعية الأدبية المثالية التي يستقيها من إحدى قمم التجارب الشعرية الرومانسية العربية (شعر المهجر)، ويقع تحت سطوة الإعجاب والانبهار بهذه القمة الشعرية.. فيستنطق نصوصها وتجاربها، ويأخذ من قواعدها النظرية أيضاً كما أوضحنا. وينعزل من ثم في دائرة هذا المثال. أما المرجعية الأدبية والاجتماعية في الثقافة المحلية فتصبح ضرباً من المسكوت عنه، فغيابها تعبير عن الازورار منها، والموقف من طبيعتها المتوارية خلف النماذج الدنيا، والقواعد التقليدية. وكأن إبراهيم العريض بذلك حكم بعزلة هذه النماذج (نقديا) عبر عزلته في المثال المتسامي لمفهوم الشعر ولأساليبه.

ومثلما تحدد مآل النموذجين السابقين بمرجعيتهما فكذلك الأمر مع النموذج الثالث، فقد وضع هذا النموذج يده لأول مرة على تربة التجربة الشعرية المحلية ممثلة في واحد من نماذجها الطالعة في فترة الأربعينات، وهو الشاعر عبدالرحمن المعاودة، ولكن الخطاب النقدي هنا لم يلمس الشعر المتصل بالقومية والوطنية في تجربة هذا الشاعر، وإنما لمس رباعياته المعتمدة على التأمل والخواطر الذهنية والوجدانية. وفي ذلك إشارة جلية على أن المرجعية الاجتماعية والأدبية لهذا الخطاب لن تعتمد على التصريح بآلياتها الاستراتيجية/ المنهجية. ذلك أن نقد الخطاب الشعري القومي والوطني الذي يثيره المعاودة مع المناسبات الدينية، وتسلسل وقائع الحركة الإصلاحية إنما يقود إلى فرز المواقف القومية والثقافية والسياسية من حركة التغير، وذلك ما تحول دونه هيمنة السلطة الثقافية التقليدية، وعليه كان لابد أن تتشكل خلفية الصراع عبر انزياح يتحدد أولاً في مشاغل الخطاب النقدي بالرباعيات الشعرية وحدها، وينطلق ثانياً لتشكيل فرز المواقف عبر سياق الانقسام حول المركزية الثقافية بين مدينتي المحرق والمنامة من خلال أنديتها الوطنية، ومثقفيها ذوي الميول الوطنية والقومية المختلفة.

وإذا كانت دراسة النماذج الثلاثة قد حددت طبيعة انفتاح مجتمعات الخليج، وحددت عوامل الانزياح وسياقات المرجعية التراثية والأدبية، كما حددت صيغة ارتهان كل ذلك بظهور الخطاب النقدي في تاريخنا الثقافي الحديث، وهي تحديدات أطلقتها الأسئلة الأولى في مقدمة الدراسة.. فإن الصيغة التي تتحدد بوصفها أهم من كل ما سبق هو الدور المعرفي التراكمي للنماذج الثلاثة. وهي صيغة نستخلصها الآن في أن النموذج الأول قد أرسى دوراً للتنظير المنقول الذي راح يهجس ويبشر بظهور الفنون الحديثة، وهذه فقرة ستظل الحركة الثقافية في الخليج ـ وحتى الوطن العربي ـ تؤسس عليها حتى الفترة الحالية. والنموذج الثاني يرسي دوراً للممارسة النقدية الرصينة التي صاغها إبراهيم العريض، ولكن عبر مثال رومانسي يحكم على الواقع الأدبي بما هو محكوم عليه من عزلة. وقد تأسست في ضوء هذا النموذج نماذج موازية في الخمسينات والستينات وحتى السبعينات أيضاً نذكر بعض أمثلتها عند غازي القصيبي وحمد الماجد.

أما النموذج الثالث فيربي الدور للممارسة النقدية المتأرجحة بين سلسلة من المرجعيات المتناقضة أحيانا (مثال مرجعيتها في التراث ومرجعيتها في الصراع الفكري الدائر في مصر) لكن رغم ذلك فإن إسقاطات هيمنة هذه المرجعيات تتم عبر تحديد نقدي لا تنقصه الدقة أو الصرامة في تقييم الشعرية عند عبدالرحمن المعاودة. وقد أسست هذه الإسقاطات للكثير من أشكال الإسقاط الأيديولوجي في نقد الستينات والسبعينات، رغم أنه لم يكن على صلة مباشرة بأصحاب الخطاب النقدي للنموذج الثالث. بل لقد انتهى تقييم الشعرية لدى المعاودة في سياق الحركة الشعرية إلى ما انتهت إليه تجربة هذا النموذج من أحكام زعزعت إمكانيات المعاودة في اللغة والخيال.

وأخيراً فإننا نرى أن جميع المحددات التي تنتهي إليها الدراسة عبر النظر في النماذج الثلاثة إنما هي في نهاية الأمر محددات لأسئلة جديدة. تتصل بالشبكة المعقدة التي تتكون منها مرجعية الخطاب النقدي والإبداعي عادة.. ذلك أن تحليل الخطاب النقدي من خلال مرجعياته الثقافية والفكرية المفسرة، أو من خلال هيمنة صيغة الحكم والتفسير إنما هو توغل ـ عمقا ـ في أسئلة نقدية متقاطعة قد تؤدي إلى تكثيف مجموعة لا حصر لها من نقاط الارتكاز في العملية النقدية ذاتها.

الهوامش والمراجع

(١) انظر: د. ماهر حسن فهمي.. تطور الشعر في الخليج.. وكتاب الشرق في الجزيرة العربية للدكتور محمد المبارك.

(٢) انظر كيف يوقف الباحث الدكتور محمد عبدالرحيم كافود حول أسماء مثل محمد الماجد وعلى سيار وعبدالرزاق البصير وفاضل خلف وعلى زكريا في كتابه النقد الأدبي في الخليج العربي. دار قطري بن فجاءة للنشر.

(٣) انظر: للدكتور محمد مندور، الميزان الجديد والمذاهب الأدبية، وللدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث والرومانتيكية.

(٤) انظر: تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد، منشورات دار مكتبة الحياة ص ١٩٠ وما بعدها.

(٥) ظهرت قوانين الصحافة في البحرين سنة ١٩٥٤ وفي الكويت سنة ١٩٥٦ ثم صدرت قوانين أخرى بعد ذلك في الستينات.

(٦) أثار صاحب جريدة «البحرين» عبدالله الزايد قضية الطائفية وطرحها في أحد مقالاته بصورة متحررة وواعية، وعقب عليها القراء ولكن سرعان ماأوصد باب الحوار فيها بعد ردود الفعل الأولى. وظلت بعد ذلك واحدة من القضايا التي لا يجوز طرح الحوار فيها مما جعلها تستصحب رواسب اجتماعية كثيرة.

(٧) القصة القصيرة في الخليج العربي، إبراهيم عبدالله غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨١ ص ١٠٢.

(٨) نشر المقال الأول «ماذا نقرأ القصص» في جريدة البحرين ١٦ يناير ١٩٤١.

دون توقيع. ونعتقد أنه من إعداد صاحب الجريدة عبدالله الزائد. أما المقال الثاني فقد نشر في العدد ١٠٤ ـ ٢٧ فبراير ١٩٤١ بتوقيع يرمز إلى الحرفين الأولين للزائد وهو ع. ع (عبدالله علي الزائد).

(٩) جريدة البحرين، ٢٤ يوليو ١٩٤٣.

(١٠) هناك آراء لبعض كتاب جريدة البحرين ومنهم الكاتب الكويتي عبدالرزاق البصير لم نلتفت لها رغم أنها تناولت قضية الفنون الحديثة كالقصة وذلك لأنها اتخذت موقفاً محافظاً واعتبرت قراءة الرواية والقصة مضيعة للوقت كما عدت رواية الجريمة والعقاب من الأعمال الفارغة.. انظر مقال «القراء وما يقرؤون» جريدة البحرين ٨/ ٨/ ١٩٤٠ وقد عدل البصير عن هذا الرأي بوعيه المتقدم في كتاباته خلال فترة الستينات.

(١١) انظر: مقال عبدالرزاق البصير في كاظمة، تشرين الأول ١٩٤٨م.

(١٢) انظر مقال عبدالرزاق البصير في جريدة البحرين ٢٦/ ١٢/ ١٩٤٠ ومقال عبدالرحيم روزبة في الجريدة ١٩/ ١٢/ ١٩٤٠. وكذا مقال البصير «في النقد الأدبي» في ١٣ فبراير ١٩٤١.

(١٣) انظر بعض هذه التقاريظ الواردة في كتاب جولة في الشعر العربي المعاصر الذي نشرته «صوت البحرين» وضمت فيه رسائل من ميخائيل نعيمة وفدوى طوقان وعلي الحلي.

(١٤) انظر مقدمة ديوان لسان الحال. وانظر مقدمة مجموعة قصص فؤاد عبيد صدرت في الستينات وفيها يصف إبراهيم العريض صاحب المجموعة بأن فرخ نسر يحاول أن يحلق كالعقاب.

(١٥) انظر، نظرية الإبداع المهجرية، اسعد دورا كوفيتش، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٨٩. وفيه ملاحظات دقيقة حول

التأثيرات الأجنبية على مدرسة شعراء المهجر.

(١٦) انظر: الغربال، ميخائيل نعيمة ص١٧ وفيه يؤكد أهمية قوة التعبير الفطرية وعدم الحاجة إلى وضع القواعد.

(١٧) ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد ص٢٥٧.

(١٨) إبراهيم العريض، الأساليب الشعرية. دار مجلة الأديب، بيروت ص١٩٥٠ ص١٠.

(١٩) المصدر السابق ص٢٧.

(٢٠) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص١٢٧ وما بعدها.

(٢١) انظر ذلك في الشعر والفنون الجميلة صفحات: ٦ ـ ٧ ـ ١١.

(٢٢) المصدر السابق ص١٩.

(٢٣) المصدر السابق ص٢٩.

(٢٤) إبراهيم العريض، نظرات جديدة في الفن الشعري، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٤ ص٤٤٤ ـ ٤٤٥.

(٢٥) الأساليب الشعرية، ص١٢.

(٢٦) الإشارات الواردة عن إبراهيم العريض في دراسات الباحثين العرب نادرة إن لم تكن معدومة، أما شهادات الشعراء المعاصرين له فلا تكاد تذكر منها سوى مقالة لأحمد زكي، أبو شادي في كتابه المعروف الشعر العربي المعاصر.

(٢٧) راجع كتابات د. علوي الهاشمي عن الشعر البحريني المعاصر وإشاراته عن عبدالرحمن في كتابه «الشعر المعاصر في البحرين، وشعراء البحرين المعاصرون».

(٢٨) عثرنا على مقال خالد الفرج ضمن أوراق ووثائق المكتبة الهندية ـ لندن وقد جمعنا منها مجموعة رسائل تكشف عن ملاحقة المستشارين الإنجليز لهذا الشاعر وتتبعهم لتحركاته في منطقة الخليج، وبينها رسائل شخصية إلى صاحب الشورى (محمد علي الطاهر) كما أن بينها المقال المذكور وقد ترجمه المعتمد السياسي في البحرين واعتبره معادياً للإنجليز كما وصف الفرج بصفات سيئة.

(٢٩) انظر تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد ص ٣٦٥ وما بعدها.

(٣٠) أول دراسة تتناول المعركة النقدية حول المعاودة في جريدة البحرين نجدها في دراسة الدكتور عبدالله المبارك «أدب النثر المعاصر في شرقي الجزيرة العربية، صدرت عام ١٩٧٠ في مصر. وهي رسالة دكتوراه وضعت المقالات النقدية المتعلقة حول المعاودة في سياق «أدب النثر» فكانت تستعرض الموضوعات وتعالجها بوصفها من فن المقال النقدي، والدراسة الثانية التي تناولت هذا الموضوع أيضاً هي «النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي» للدكتور محمد عبدالرحيم كافود. نشرت في ١٩٨٢ بقطر وهي دراسة هامة مفصلة عن اتجاهات النقد وتطوره وقضاياه وتطبيقاته. ويتناول في أجزاء متفرقة ما عرضت له تلك المعركة النقدية من قضايا واضعاً إياها فيما يسميه «الاتجاه التقليدي» ومستخلصاً منها المقاييس والقواعد التي احتكمت إليها تلك المقالات.

(٣١) انظر مقال لإبراهيم العريض عن رباعيات الخيام نشر له في مجلة البحرين الثقافية العدد الرابع ١٩٩٥ وكان قد تناول ذلك في محاضرة أيضاً.

(٣٢) عبدالله محمد الرومي، شاعر وكاتب سعودي، ولد بمدينة الهفوف ١٣٣٧هـ، كان والده شاعراً وكذلك جده لأمه، اتصل بأدباء البحرين في الأربعينات وكذلك في الامارات وقطر والكويت لم تشر إليه كتب التراجم الحديثة مثل كتاب عبدالرحمن العبيد (الأدب في الخليج العربي)، وكتاب (ساحل الذهب الأسود) لمحمد سعيد المسلم، رغم نشاطه الأدبي الملحوظ في الأربعينات والخمسينات.

(٣٣) انظر: جريدة البحرين، نقد متواضع لأشعار المعاودة ١٦ أكتوبر ١٩٤١.

(٣٤) انظر: جريدة البحرين، نقد متواضع لأشعار المعاودة ٤ ديسمبر ١٩٤١.

(٣٥) يتفق رأينا مع ما ذهب إليه د. محمد كافود في كتابه النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، فقدره معالجة ابن الرومي وأتباعه لقضية السرقة إلى المبالغة والإسراف وجعلها موصولة بمفهوم السرقة في النقد العربي القديم. انظر ص٣٠٠ ومابعدها. تجد تفصيلاً هاماً لذلك.

(٣٦) انظر جريدة البحرين «كلمات ثلاث» ٢٧ نوفمبر ١٩٤١.

(٣٧) المصدر السابق، ديسمبر ١٩٤١.

(٣٨) المصدر السابق.

(٣٩) على طاولة التشريح، ابن رشيق جريدة البحرين ١٦ يوليو ١٩٤٢.

(٤٠) جريدة البحرين، النقد أم تهجم، ١٣ نوفمبر ١٩٤١.

(٤١) راجع عرضه اللغوي، جريدة البحرين، ٤ ديسمبر ١٩٤١.

(٤٢) جريدة البحرين، ابن العميد ٢٥/ ديسمبر ١٩٤١.

(٤٣) انظر مقال فضيلة الشيخ عبدالحسين الحلي، جريدة البحرين ٢٦ فبراير ١٩٤٢.

التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية

د. فتحية محمود فرج العقدة*

حظيت دراسة الأسلوب الفني في النقد الأدبي الحديث بقدر كبير من العناية، كان من أهم مظاهرها محاولة البحث عما يحمله الأسلوب الشعري من دلالات نفسية، ومنطلقات شعورية تؤثر في صياغته وتشكيل صوره الفنية، ونسقه العام، وأوزانه، وألفاظه، وتراكيبه، وجميع عناصره.

ذلك أن التعبير الشعري يمثل ترديداً شعورياً لتجارب وانفعالات متشعبة المنطلقات متنوعة الاتجاهات، وهذه في جملتها واحدة من مصادره والعوامل المؤثرة فيه، والمشكلة جوهره، وأحد الجوانب الكامنة وراء ألفاظه وأشكاله التعبيرية التي لا يمكن تفسير العملية الشعرية إلا في ضوئها، ومحاولة الكشف عن غوامضها.

وحين يُتأمل الشعر من هذا الجانب يستطيع الناقد أن يقف على جزء كبير من أسسه وركائزه، حيث يحاول سبر غور النص من أشد جوانبه دقة وخفاء، ولعل ذلك ما دعا إلى القول بأن «الصورة في العمل الفني ليست مقصودة لذاتها، هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحبّ ويكره، ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان، ويخضعها للصورة، كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور، والصورة هي الصورة المحسوس بها»[1].

* دكتوراه في الأدب العربي ـ جامعة عين شمس ـ القاهرة.

ونظراً لأهمية هذا الجانب في دراسة الشعر فإن عملية التتبع الدقيق لجميع عناصر النص ودقائقه تمثل أهمية خاصة في إيضاح العلاقات المتداخلة بين جميع هذه العناصر والكشف عن مركز التقائها، ومصدر انطلاقها.

فحين يؤخذ النص مأخذ التحليل النقدي الهادف يتمكن الناقد من ملاحظة أبعاده والوقوف على مصادره ومنطلقاته.

ففي قول الشاعر: (٢)

تبيت تراعي الليل ترجو نفاده ... وليس لليل العاشقين نفادُ
تقلّب في داجٍ كأنّ سواده ... إذا انجاب موصولٌ إليه سوادُ
أبى لك إغماض الخليّ جفونَه ... على النوم عين حيّةٌ وفؤادُ
وطول جهاد النفس فيما تتابعت ... وإدراكُكَ النفسَ اللجوج جهادُ
وبُعْدُ المدى من غايةٍ لو جريتها ... إلى هجر سُعْدَى ما هجاك بِعادُ

نجد مجموعة من الخطوط المتلاقية عند دائرة جامعة لمنطلقات هذا التعبير وأبعاده منها خط يمثّل معنى استمرار المعاناة وطولها وعمق آثارها، يمتدّ هذا الخط بادئاً بالفعل المضارع «تبيت»، يليه «تراعي» ثم «ترجو» ثم «تقلّبُ»، وهي بدورها أفعال تدور حول مركز شعوري واحد متّصل بصدى تلك المعاناة وآثارها.

ويرافق هذا الخط خطّ لغوي آخر، مرتبط بدلالة تلك المعاناة من جانب آخر، وهو جانب الفوات والمضيّ والتحسّر، ويمثّل ذلك الخط الأفعال الماضية: «انجاب، أبى، تتابعت، هجاك»، وهي مجموعة ثانية ملازمة للسابقة في تكوينها دائرة منبثقة عن آثارها وممتدة عبر مجموعة الأصداء الناشئة عنها.

ومن جهة ثالثة نجد ظلال الخطّين السابقين واردة في خطّ ثالث صادر عنهما، ومؤكد دلالتهما، ومبرز البعد المتميز لهما، وذلك في مجموعة الألفاظ المرددة لمشاعر الألم والتحسّر والمعاناة وما يتصل بذلك مما يتضح في ألفاظ: (النفاد ـ السواد ـ الطول ـ الجهاد ـ الإدراك ـ اللجوج ـ بُعد المدى ـ الهجر ـ البعاد).

وينبثق التركيز الدلالي للمحور الشعوري هنا من خلال ترديد ألفاظ بعينها تأكيداً لتلك الدلالة من خلال استخدام التكرار في: (نفاده ـ نفاد)، (سواده ـ سواد)، (جهاده ـ جهاد)، (بعد ـ بعاد).

ويرافق ذلك كله تأكيد من نوع آخر يبرز دلالة الالتزام التام بين المعاناة وصاحبها من خلال وسيلة أخرى ماثلة في الإضافة الواضحة في: «نفاده ـ ليل العاشقين ـ سواده ـ جفونه ـ جهاد النفس ـ إدراكك ـ بعد المدى ـ هجر سُعْدى».

وإذا كانت هذه الخطوط المتلاقية تمثل مجموعات متداخلة، فإن المتأمل يستطيع أن يلاحظ امتدادها نحو غاية غير متناهية عبر ذلك التوالد التلقائي الذي يجعل منها كلا متعدد الوسائل، متّحد الغاية، بعيد المدى والتأثير.

وفكرة عدم التناهي وبُعد المدى هنا لها هي الأخرى ما يشير إليها من الوسائل التعبيرية المؤكدة لجميع ما سبق، وذلك ما يتضح في فكرة «النفي» التي تتردد في محورين يمثلان خطين بارزين متلاقين في قوله: «وليس لليل العاشقين نفاد» وفي «ما هجاك بعاد».

وذلك يأخذ مظهراً آخر من خلال فكرة أخرى يستطيع المتأمل للنص ملاحظتها، وهي فكرة «التجريد» القائمة بدورها على محورين آخرين بارزين، الأول منهما هو «الخطاب» في: «تبيت تراعي الليل ترجو نفاده ـ تقلّب في داج ـ أبي لك ـ وإدراكك ـ من غاية لو جريتها ـ ما هجاك بعاد»، والثاني منهما هو «الجمع» في: «وليس لليل العاشقين نفاد» وهما معاً يمثلان الانتقال من الحدود إلى المطلق، ومن الخاص إلى العام، من المتغير إلى الثابت.

وتأكيداً لتلك الدلالة أخذ الأسلوب هنا من تصوير المحدود المتغير في إطار يجمعه الإطلاق من جهة، والثبات من جهة أخرى تعبيراً هادفاً مستخدماً مركز دائرته في رسم تلك الصورة التي جعل فيها سواد الليل المحدود موصولاً بسواد آخر مستمر مطلق ليس له نفاد.

وهي الفكرة التي أخذت سبيلها في غير ذلك من صوره إبرازاً لدلالة قريبة من ذلك كما هو الحال في مثل قوله: (٣)

خليليّ ما بال الدُّجى لا تزحزح ... وما بال ضوء الصبح لا يتوضّح

أضلّ الصباح المستنير سبيله ... أم الدهر ليل كلّه ليس يبرح

كأن الدُّجى زادت وما زادت الدجى ... ولكن أطال الليلَ همٌّ مُبَرِّحُ

وتبدو وسائل التحليل النقدي للشعر من هذه الوجهة متعددة السبل، كثيرة الاتجاهات مستمدة من أسلوب التعبير الفني كيفيتها حين تتخذ من ذلك الأسلوب عُدّتها، ومن خصائصه لبناتها.

فحين نقرأ قول الشاعر: (٤)

فقلت بفقدها حاربت نومي ... وحاربت التيقظ بافتقادي

تنام ولا أنام كأنّ عيني ... لمقلة عينها وَهَبَتْ رقادي

فنامتْ عينها وجَنَت لعيني ... بما وَهَبَتْ لها شوك القَتادِ

نجد فكرة التضاد تمثل صدى لفكرة الصراع، وفكرة المقابلة تمثل جمعاً لأطراف ذلك التضاد في إطار عام، وفكرة انبثاق التراكيب التعبيرية بعضها من بعض تمثل فكرة انبثاق الأنماط الشعورية واتجاهها نحو مركز واحد.

وحين يتخذ المظهر الفني للأسلوب شكلاً من أشكال التعبير القريب أو الواضح، فإنه ينبغي استكشاف ما وراءه من منطلقات وأبعاد، وما يستتر تحت ذلك القرب من مؤثرات ودوافع، فقد يكون في ذلك القرب ضرب من الإيهام الذي يتصل بالعديد من القدرات الفنية والمصادر البعيدة التي يكون في محاولة استكشافها وقوف على جانب كبير من جانب التحليل النقدي للنص وبيان لغوامضه.

فحين نتأمل قول الشاعر:(٥)

وإنني في الصلاة أحضرها ... ضحكة أهل الصلاة إن شهدوا
أقعد في سجدة إذا ركعوا ... وأرفع الرأس إن هم سجدوا
أسجد والقوم راكعون معاً ... وأسرع الوثب إن هم قعدوا
ولست أدري إذا إمامهم ... سلَّم كم كان ذلك العدد

نجد شكلاً من أشكال التعبير الفني الساخر الذي ينبثق عن موقف نفسي متعدد الاتجاهات، يلتقي فيه الجد بالهزل، والحق بالباطل، والخير بالشر، والرضا بالسخط، وهي كلها أمور متضادة تصدر عن نوع من الصراع النفسي بين هذه الجوانب لترسم في شكل من أشكال تطورها ذلك الجانب الفني الساخر المتخذ من تصوير موقف معين نهجاً فنياً يشير إلى ما يكمن وراءها من مصادر واتجاهات.

وقريب من ذلك قول شاعر آخر:(٦)

ألم ترني أبحت اللهو في نفسي ... وديني، واعتكفت على المعاص
كأني لا أعود إلى معاد ... ولا أخشى هنالك من قصاص

وقد يتخذ ذلك التعبير شكلاً آخر من أشكال التطور الانفعالي الذي يفضي فيه الصراع النفسي إلى موقف شعوري يمتزج فيه الفكر والانفعال امتزاجاً يفضي بدوره إلى بلوغ الأسلوب مبلغاً تجريدياً هادفاً، كما هو الحال في قول الشاعر:(٧)

يا نواسيُّ توقَّر ... وتجمَّل وتصبَّرْ
يا كبر الذنب عفو (م) ... الله من ذنبك أكبر
أكبر الأشياء عن أصـ ... ـغر عفو الله أصغر
ليس للإنسان إلا ... ما قضى الله وقدَّر
ليس للمخلوق تدبيرٌ ... بل اللهُ المدبِّر

أما حين يتجه الأسلوب إلى تصوير المواقف النفسية المتعددة التي تتجاوز انفعالات الشاعر إلى غيره من الأشياء التي يصورها، نجد الأسلوب الفني قد أخذ شكلاً متراكباً من أشكال التصوير الفني المتداخل الذي ينحو نحواً بعيد المدى في نسج العلاقات المتبادلة بين عناصره لتتخذ في النهاية سمة فنية من نوع خاص، تفتقر في تحليلها إلى تتبع تلك العلاقات، والوقوف على مصدر كل منها وصلته بغيره، وكذلك تتبع مسارها الذي تلتقي من خلاله وغيرها مكونة وحدة فنية مترابطة.

ومن ذلك قول الشاعر:(٨)

قد كاد هذا الفخ أن يعقرا ... وانحرف العصفور أن ينقرا
غيَّبت بالترب عليه له ... بالمستوى، خشية أن ينفرا

كما رأى التُّرْبَ رأى جُثْــــــوَةً ... مـائلـة الشَّخْـص فما استنكرا
حتـــى إذا أشرفهـا مـوفيـاً ... وعـايـــن الحبَّ لـهُ مظْهَــرَا
خـاطبـه مـن نفسـه زاجـرٌ ... قـد كنـتُ لا أرْهَبُ أن يـزجُرَا
فـأعْمَـلَ الفِكْـرَ قَليـلاً فـلا ... يقْتُلُـهُ الـرّحنُ مـا فكّـرا
فـاحتربـت «لا» و«نعـم» ساعـة ... ثـم انجلَى جُنْـدُ «نعم» مُـدبِرَا
فضَـمَّ كَشْحَيْـه إلى جُـؤجُـؤ ... كـان إذا استنجـده شَمَّـرا
فَلَـمْ يَـرُعْنـي غير تـدويمـه ... آمِـنَ مـا كُنْـتُ لـه مُضْمِـرَا

فهنا يلتقي تصوير ذلك «الفخ» ودقة إخفائه، وتصوير ذلك العصفور، ، وقوة فطنته ودقة ملاحظته، وتصوير كل حركة من حركاته، وما يلابسها من مشاعر الحذر والمراقبة وتصوير مادار بينه وبين نفسه من حوار، وتصوير موقف الشاعر من ذلك، ثم تصوير ما اهتدى إليه من الفكر الصائب، وموقف الشاعر منه أيضاً، ثم تشخيص ما استشعره من الصراع بين جانبي القبول والرفض، وما انتهى إليه أمره.

يلتقي ذلك كله في تتبع فني دقيق موازياً لما يكمن وراء ذلك من التقاء انفعالي لكل موقف من هذه المواقف ليبرز ذلك التوازي في شكل متنام العناصر متحد الغاية.

كما يتخذ الأسلوب الفني مظهراً آخر من مظاهر التعبير عن درجات الانفعال النفسي المتعدد مستمداً من قوة تشخيص هذه الانفعالات، وما يلابسها من أنواع الصراع طبائعه، ومرتكزاً على تكوين صور فنية تجمع تلك الانفعالات المشخصة في إطار يبرز آثارها ويشير إلى دلالتها التي تمثل نقطة التقائها.

ويبلغ ذلك مبلغاً دقيقاً حين يقوم على الجمع بين أثرين متضادين للمؤثر الواحد، مما يولد أنواعاً متعددة من الانفعالات توازي تلك التي صدرت عنها. فحين نقرأ قول الشاعر:(٩)

لمنتهُـم بيـدٍ للعفـو متَّصـل ... بها الـردى بين تليين وتشـديـد
أتيتَهُـمْ مـن وراء الأمـن مطّلعـاً ... بـالخيل تـردي بـأبطال منا جيد
وطـار في إثْـر مـن طـار القـرارُ بـه ... خـوفٌ يُعـارِضُـهُ في كـل أخـدود
فاتـوا الردى وظُبات الموت تَنْشُدُهُمْ ... وأنْـتَ نصـب المنايـا غير منشـود

نجد أسلوباً فنياً متنام العناصر، تصدر ملامحه وسماته الفنية عن قوة تصوير تلك المعاني الملابسة لعناصر الصراع النفسي القائم على انفعالات متضادة بين جانبين في كل موقف جزئي من هذه المواقف التي أخذت طريقها إلى الاتساق عبر ذلك التنام، وهذا التلاحم الفني الذي رسم إطارها وحدد قسماتها.

وقد ارتكز ذلك على مجموعة من الوسائل الفنية، والمقومات التعبيرية، منها:

التشخيص الذي أظهر للعفو يداً، وأسند إلى تلك اليد فعلاً بعينه وهو «اللمس» بياناً لدرجة ذلك العفو، وما يتصل به من المواقف النفسية، كما رسم ذلك التشخيص هيئة مخصوصة للردى، ثم جمع

الاثنين «اليد والردى» في إطار واحد، حيث جعل الثاني متصلاً بالأول، ثم بنى على ذلك ما يصف قوة الفعل، ودرجة الانفعال، وطبيعة الموقف، جامعاً بين المتضادين، مصوراً القدرة على ذلك في قوله: «بين تليين وتشديد».

ومنها: تصوير القوة النفسية لموصوفه في جانب، وما يضادها من الضعف النفسي الذي أصاب موصوفيه المعادين لذلك الموصوف في جانب آخر.

ومنها: تركه وصف ظاهر الحال إلى وصف الانفعال، وما يلابسه من آثار، كما هو واضح في إبراز أثر قوة المباغتة، ودرجة وقعها على النفوس، حيث كانت «من وراء الأمن» وكما هو واضح كذلك في تجاوزه تصوير وصف ظاهر الموقف إلى تتبع الأحوال النفسية المرافقة له، وذلك في تشخيص الفرار الذي طار بالقوم، وتشخيص الخوف الذي راح يعارضهم في كل أخدود، وتشخيص ذلك الردى الذي «فاتوه» من جهة، وهو «ينشدهم» من جهة أخرى، وممدوحه «نصب المنايا غير منشود» من جهة ثالثة.

ومنها: أن التصعيد الانفعالي للأسلوب هنا قائم على توجيه الأفكار والانفعالات بحيث تتلاقى عند نقطة تمثل مركزاً دلالياً واحداً يبرز غايتها المستمدة من تلاقي التضادات المتعددة، من خلال تلك الصور، والتراكيب، والمضامين، وألوان الصراع، وآثار جميع ذلك.

ويتخذ الأسلوب الفني طريقه في التعبير عن قوة الصفة النفسية بوصف ما يناقضها، وصفاً يقوم على انتقاء عناصر اللغة انتقاءً دالاً يتجاوز دلالة الوصف الظاهرة إلى دلالة نفسية كامنة خلف ظلال ذلك الوصف، ومن ذلك قول الشاعر:(١٠)

ما كان جمعُهُمُ لمّا لقيتهم ... إلاّ كمثل نعام ريع منجفل

فقد أخذ وصف قوة الشجاعة، ودرجة إحكام السيطرة، وإثارة الزعر، سبيله إلى ذلك باقترانه بنقيضه من الضعف والتوزّع، وما يتصل بهما من مظاهر الخوف من خلال إبراز صفة ذلك النقيض فيما يناسبها من الموصوفات، ثم اتباع ذلك بفعل دال عليها ووصف مؤكد بها في قوله: «كمثل نعام ريع منجفل».

وقد استمد التركيب من طريق صياغته قوة تأكيد لدلالته، عبر أسلوب القصر الذي التقى فيه «الإثبات والنفي»، ليبلغ في ذلك قوة تركيز يستشف من خلالها ما تشير إليه من أنماط الصراع وصوره.

وقد يوقفنا الأسلوب على درجة دقيقة للانفعال النفسي، وما يتصل به من موقف وشعور، عبر وضع نقطة فاصلة بين طرفين متناقضين، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:(١١)

أماتت وأحيت مُهجتي فهي عندها ... معلقة بين المواعيد والمطل

كما قد يكون الأسلوب حاملاً تصويراً فنياً دالاً على بلوغ الصفة النفسية أقوى درجاتها من خلال اقتران الفكرة بوصف محدد له بوضعه في إطار مجموعة من الملابسات التي تكفل له تلك القوة، كما يلاحظ في مثل قوله:(١٢)

أتتني على خوف العيون كأنها ... خذول تراعي النبت مُشْمِرَةً ذُعْراً

فقد أخذ الشعور بالحذر وصفة الخوف طريقهما إلى التحديد عن طريق ذلك التصعيد اللغوي والبلاغي من خلال الاقتران بصورة تشبيهية معينة، على مجموعة درجات، ابتداء من «على خوف العيون»، وانتقالاً إلى «خفول تراعي النبت»، وانتهاء «بمشعرة ذعراً» ليوازي ذلك كله ما ينتاب نفس الحذر من مشاعر تبدأ بخوف المراقبة، وتنتقل إلى تحقيق الغاية الملابسة لذلك الحذر، لدى ذروة تلابس الكثير من المظاهر الحسية التي قد يشغل تتبع وصفها الظاهري عن مراقبة تلك الجوانب.

والذي يتتبع تراكيب الشعر وعناصره بحثاً عما تحمله من دلالات، وما يصدر عنها من أسس، وما ترمي إليه من غايات، يستطيع أن يقف على العديد من الوسائل التي تقوم بأداء أدوارها العديدة في هذه المجالات.

من ذلك قيام الأداء الفني على وسائل: العطف، والإضافة، والاستفهام، والنداء والتحديد الزمني من خلال استعمال الظرف وغيره، وكذلك وسائل الوصف والتعليل، وبيان الحال، والشرط، والتأكيد، وبيان الغاية، وغيرها، داخل أساليب بلاغية، وأطر فنية متكاملة تقوم مجتمعة بأداء وظائفها المتعددة.

وتتوقف قوة قيام كل هذه الوسائل بوظائفها وتحقيقها غايتها، على مدى إجادة الشاعر في استخدامها فنياً ولغوياً وبلاغياً.

ففي قول الشاعر: (١٣)

كأني وإسماعيل يوم وداعه ... لكالغمد يوم الروع فارقه النصل

نجد وسيلة العطف محققة قوة تركيز دلالة الصورة التشبيهية حيث أتاحت الجمع بين طرفين في إطار واحد، جمعا دالاً على قوة التلازم، ورسوخ العلاقة، فضلاً عن بيان الشأن والمكانة.

كما أن ورود الظرف بعد ذلك مباشرة قد أتاح للتعبير أن يتضمن بدقة تحديد نقطة زمنية معينة، تشير إلى درجة المعاناة النفسية التي تهدف الصورة إلى وصفها.

وقد التقى العطف من جهة، والإضافة من جهة أخرى، والتأكيد من جهة ثالثة لبيان ذلك.

وإذا كان الجمع بين ضمير المتكلم، واسم المرثيّ، وزمن وداعه، يمثل طرفاً في هذا الإطار العام، فإنّ ذكر الغمد، والنصل، ويوم الروع، يمثل الطرف الثاني فيه.

وإذا كانت الإضافة في: «يوم وداعه» قد حملت دلالة التفرّق لما اجتمع واتصل، فإن صيغة الماضي الدالة على الانتهاء وانقضاء الأمر في: «فارقه النصل» قد حملت هي الأخرى دلالة موضحة لمعنى ذلك التفرّق، وقوة وقعه على النفس، ودرجة الانفعال به.

وإذا كانت درجة المعاناة قد بلغت ذروتها لدى لحظة شعورية معينة، معلّلة بلحظة الوداع، فإن ما يلازمها من درجة التحسّر على ذلك تتبلور لدى نقطة محددة كذلك، معلّلة هي الأخرى بلحظة الروع التي فارق فيها النصل الغمد.

وقد يرد النداء في الأسلوب الفني كوسيلة من وسائل التعبير عن درجات متعددة من الأحوال النفسية المختلفة، كحالة الحيرة، وما يلابسها من مشاعر الألم أو اليأس.

ولكنه يرتبط في ذلك بغيره من وسائل التي يرد متعلقاً بها داخل التراكيب الفنية التي تصور موقفاً معيناً تسعى جميع هذه الوسائل إلى إبرازه.

ومما ورد فيه ذلك قول الشاعر:(١٤)

أيا سرور وأنت يا حزن لِمَ لَمْ أَمُتْ حين سارت الظعن

فقد أتاح النداء الفرصة لتشخيص ما تصارع في النفس من جانبي السرور والحزن ليجتمع هذان المتناقضان اجتماع تكامل وتنام لدى دلالة عامة، مشيرين إلى ما يرتبط بهما من جميع العواطف التي تنشأ عنهما سواء منها ما يتصل بالبهجة والارتياح، وما يتعلق بالألم والحيرة والضيق.

ولقد ساهمت كثير من العناصر اللغوية والبلاغية الأخرى في كشف تلك الدلالة وإبرازها، منها: الخطاب الذي اختص به هذان الجانبان (السرور والحزن)، ومنها: الاستفهام الذي يحمل دلالة الأفكار في جانب، والتحسّر في جانب آخر، ومنها: النفي الذي يشير إلى درجة اليأس، ومنها: اجتماع دلالتي المضيّ والانتهاء في صيغة المضارع المسبوق بلم من جهة، والفعل الماضي (سارت) من جهة أخرى.

غير أنّ ارتباط الوسائل اللغوية والبلاغية بغيرها من الوسائل، وبالنمط الفني الذي ترد ضمنه، يؤثّر في دلالتها، ويتوقف عليه مجتمعاً أسلوب التحليل النقدي الذي يحاول الكشف عن مصادره وأسسه، ويرمي وظائفه وغايته.

فكما أنّ وسيلة النداء - مثلاً - من وسائل تشخيص المعاني، والإشارة إلى كوامن النفس المستترة خلفها ارتباطاً بما صيغت في سياقه من وسائل أخرى، فإنها ترد كوسيلة لإجراء الحوار الذي يتمّ عن ضرب آخر من أضرب الصراع والمعاناة، وهو ضرب لا يسعى إلى إبراز تصعيد المشاعر والانفعالات فحسب، بل قد يتيح للشاعر أن يبني على ذلك ضرباً آخر من الصراع الذي يرد مركباً مع سالفه في إطار من التعقيد الانفعالي.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:(١٥)

يا نفس صبراً صبرا أما عرفت الدهرا
واستجمعت همومي حتى ملأن الصدرا
ذاقت من الأعادي عيناي لحظاً مرّا
ضاع الوفاء منهم وأضمروا إلى الغدرا
يا نفس لي بقوم كانوا كراماً زهرا
مَضَوْا بخير عمري وتركوا لي الشّرا
ولم أجد إذْ ماتوا لي في الحياة عذرا
عاشوا بخير عصر سقيا لذاك عصرا
نبئت أن قومي قد دفنوا لي مكرا
طال عليهم عمري فاستعجلوا بي القبرا

فقد دلّ استخدام النداء هنا على ضرب من الازدواج الانفعالي الذي نشأ عنه ضرب من ازدواج الصراع النفسي بين جانبين، أحدهما هو الماثل في مخاطبة الذات ومساءلتها والآخر هو الماثل فيما تنطوي عليه هذه الذات من مشاعر متقابلة، وصراع شديد الوقع.

وهذان الجانبان معاً يضمان في إطارهما مجموعة من المعاني المشيرة إلى مصادر هذه الألوان من الصراع، منها: ما يتصل بالقوة والشدة في قوله: «واستجمعت همومي حتى ملأن الصدرا»، ومنها: ما يتصل بأسباب ذلك من جهة، وآثاره من جهة أخرى في قوله: «ذاقت من الأعادي عيناي لحظاً مُرّا»، وهنا نجد التجسيد الاستعاري يقوم بدوره في تصوير الأثر وحدة الوقع على النفس، ومنها: ما يتصل باستشعار الخطر، ورهبة الموقف في قوله: «ضاع الوفاء منهم وأضمروا لي الغدرا»، ومنها: ما يتصل بالاسترجاع والندم على فوات الماضي في قوله: «يا نفس لي بقوم كانوا كراما زهرا» ومنها: ما يتصل بقوة تركيز مصدر الألم وأثره، وخلوه تماماً من كل ما من شأنه تخفيف وقعه وحدّته في: «مضوا بخير عمري وتركوا لي الشرا» ومنها: ما يتصل بالهبوط إلى هاوية نفسيةمسلمة لشعور اليأس في: «ولم أجد إذا ماتوا لي في الحياة عذرا»، ومنها: ما يتصل بالعودة ثانية إلى تصعيد عنصر الصراع بين جانبين يتضمنان دلالة مؤكدة لجميع ما سبق، أحدهما ماثل في: «عاشوا بخير عصر، سقيا لذاك عصره»، والآخر في: «تبثت أن قومي قد دفنوا لي مكرا»، ومنها: ما يتصل بتحديد نقطة الدلالة الكلية العامة التي تلتقي جميع الخطوط السابقة في تركيز شديد لديها، وذلك في قوله: «طال عليهم عمري، فاستعجلوا لي القبرا».

وقد ساهم في تحقيق جميع ذلك اجتماع الكثير من الوسائل اللغوية والبلاغية التي أبرزت الأسلوب في ذلك الضرب من التصوير المتضمن اتجاهاً فنياً معيناً.

من ذلك اجتماع وسيلة النداء المكررة، مع تكرار من نوع آخر متعدد الأنماط، منه ما يتصل بالألفاظ، ومنه ما يتصل بالحروف، ومنه ورود الاستفهام، والإكثار من استخدام صيغة الماضي دون المضارع وتنويع الأسلوب بين التعريف والتنكير، والخبر والإنشاء ومنه العناية بالألفاظ الوصفية، والنافية، والدالة على بلوغ الغاية، والتحديد الزمني للأوقات الموصوفة، والتحديد الحسي للموصوفات المشخصة، والتحديد المكاني للمواضع المتعلقة ببعض الجوانب المبرزة خط الالتقاء الدلالي.

وتتخذ وسائل الربط بين العناصر المشيرة إلى المجالات النفسية هنا اتجاهات عديدة من شأنها أن تتيح الفرصة للتحليل النقدي ليقف على أبعادها ودلالاتها.

فوسيلة العطف ـ مثلاً ـ حين تجتمع وغيرها من الوسائل الأخرى كالجر والإضافة في إطار فني مشخص للانفعالات النفسية على نحو معين، تستطيع تقديم تركيب انفعالي متلاحم دال على ما يكمن وراءه من قوة نفسية، وما يحركه من درجات الشعور تلاؤماً أو تضاداً.

ومن ذلك ما يتضح في مثل قول الشاعر:(١٦)

تراءى الهوى بالشوق فاستحدث البكا   وقال للذات اللقاء: ترحّلي

فهذا التركيب الاستعاري لانفعالي الهوى والشوق المتلاثمين قد اجتمع عبره شعور كلي يشكّل قوة نفسية واحدة، ظلت تتصاعد إلى أن استحدثت نمطاً انفعالياً ثالثاً، اتخذ مظهراً حسّياً دالاً عليه في قوله: «فاستحدث البكاء»، ثم اجتمع ذلك بدوره في إطار واحد شكّل الانفعال الناشيء عما كمن وراء ذلك كلّه من الصراع، فبدا العطف رابطاً بين الجانبين ليسلمنا إلى نقطة تشير إلى أبعاد تلك الانفعالات، وغايات هذا التركيب، ودلالات هذه الصور.

وكثيراً ما تتسق الصور المشخّصة للانفعالات والمعاني داخل إطار جامع للعديد من الوجوه المترابطة التي تقوم وسيلة العطف بجمع بعض أطرافها دون أن يكون دورها ملحوظ الأهمية مع كونه في سياقه حاملاً الكثير من الإشارات النفسية التي تيسر فهم النص ومعرفة منطلقاته.

ومن ذلك ما يبدو في مثل قول الشاعر:(١٧)

رُبى شفعت الريح الصبّا لرياضها ... إلى الغيث حتى جاد وهو هوامعُ
فوجه الضحى غدواً لهُنّ مضاحك ... وجَنْبُ الندى ليلاً لهن مضاجعُ

وقد تعددت الوسائل البلاغية واللغوية الدالة هنا تعدداً ملحوظاً، قام التشخيص فيها بدور دلالي محوري جامع لأطراف شتى، فريح الصبا، والرياض، والغيث، ووجه الضحى، وجنب الندى، ترابطت في إطار واحد حاملة وجهين تعبير بين متبادلين، أحدهما ماثل في علاقة الترابط اللغوي المنطلقة من دلالة الفعل «شفعت»، ودلالة اللفظ المفيد بلوغ الغاية «حتى»، ثم ذلك الترابط الصادر عن جمع عناصر هذه الصورة الأولى، وعناصر الصورة الثانية الجامعة لوجه الضحى، وجنب الندى، ولوصفيهما المترابطين من خلال وسيلة العطف.

والثاني هو ما يكمن خلف ظلال هذا التصوير من دلالات نفسية متعلقة بموقف شعوري خاص من الطبيعة وعناصرها، وأبعاد ذلك الموقف، وما يتصل به من انفعالات ووجوه.

وقد تمثّل هذه الوسائل مع غيرها بعداً أوسع نطاقاً من ذلك في إطار بث المزيد من عناصر الشعور المشخّصة، وعناصر اللغة الرابطة والوصفية الدالة.

ومن ذلك قول الشاعر:(١٨)

ديمة سمحة القياد سكوب ... مستغيث بها الثرى المكروب
لو سَعَتْ بقعةٌ لإعظام نُعمى ... تسعَى نحوها المكان الجديبُ
لذَّ شؤبوبُها وطاب فلو تسـ ... ـتطيع قامت فعانقتها القلوبُ

فإلى جانب هذا الربط الوثيق بين العناصر المشخّصة: الثرى المكروب المستغيث والديمة السكوب المستغاث بها، وصفات شؤبوبها الذي لذّ وطاب حتى تجسدت قوة هاتين الصفتين فيه إلى أن بلغت حداً علقت فيه بالقلوب حتى أنها (لو تستطيع قامت فعانقتها) إلى جانب ذلك كله نجد الكثير من الإشارات النفسية المبرزة درجات هذه الموصوفات، وما تنطلق من خلاله من قوى شعورية واسعة النطاق.

منها: صيغة المبالغة «سكوب» التالية للموصف «سمحة القياد».

ومنها: وصف الثرى بأنه «مكروب»، وهي صفة نفسية ترمي إلى بُعْد المدى وشدة الحاجة، وبلوغ الذروة.

ومنها: اجتماع صفتي الكرب والاستغاثة في موصوف واحد إشارة إلى تراكب الانفعالات، وقوة وقعها على النفوس.

ومنها: استخدام الشرط «لو» مرتين ربطاً بين التراكيب التي يمتنع تحقق بعضها لامتناع البعض، وإشارة إلى بلوغ أقصى درجات الشعور التي تجاوزُ ما يمكن إلى ما يمتنع.

ومنها: وصف المكان بصيغة المبالغة «الجديب» تلاؤماً مع ذلك كله.

ومنها: استخدام صيغة الماضي «سعت - لذّ - طاب - قامت - فعانقتها» مما يرتبط بدلالة الانتهاء، وتحقق الوقوع من جهة، ويشير إلى مظاهر حسية متصلة بالحركة الملازمة لمظاهر انفعالية متلائمة من جهة أخرى.

ومن وسائل التحليل النقدي في هذا المجال أيضاً الوقوف لدى كل ما يعين على استكشاف أبعاد المعنى، ودلالات الصور.

ذلك أن من ألفـــاظ اللغـــة - مثلاً - ما يرتبط بالدلالـــة على الحصر وتحديداً للمعاني ووضعاً لخطوط لا تتجاوزها، ومنها ما يدلّ على العموم والشمول، وما يدل على القرب وهذه جميعها وغيرها من الوسائل يمكن - إن أجاد الشاعر استخدامها فنياً - أن تحمل دلالات كثيرة، وأبعاداً فنية متميزة داخل ما ترد عبره من صور وتراكيب فنية.

ومما ورد فيه ذلك وغيره مجتمعاً قول الشاعر: (١٦)

دنيــا معــاش للــورى حتــى إذا ... جُلي الـربيـع فـإنّما هـي منظـر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها ... نـوراً تكـاد لـه القلـوب تنـوّر
من كل زاهرةٍ تـرقرق بـالندى ... فكـأنها عين عليـك تحدّر
يبـدو ويحجبهـا الجميـم كـأنها ... عـذراء تبـدو تـارةً وتخفَّـرُ
حتـى غَدتْ وهـاتُها ونجادُهـا ... فئتين في ضلـع الـربيـع تبختَرُ

فاتساق التركيب الفني على هذا النحو متحقق من خلال اتساق عناصره، واتساق العناصر متحقق من خلال اختيارها على نسق محدد، ووضعها في إطار لغوي بلاغي فني يلائم الأداء وإنما ارتبط ذلك كله بأبعاده، ومصادره، ومنطلقاته التي حققت مجتمعة داخل هذه التراكيب وظائفها، واستمدت منها وسائلها وعناصر بيانها.

وإذا كان المنطلق الشعوري هنا متّسماً بالتلاؤم والاتساق الانفعالي، فإن عملية الانعكاس الفني قد وردت هي الأخرى في حالة من الاتساق والتلاؤم، لا بين الموصوفات المحددة فقط، بل بينها وبين ما ارتبطت به من سائر الموجودات.

وهنا يتضح المعنى الجمالي المجرد في إطار حسي ملاحظ، لا فرق فيه بين ماساد الطبيعة من مظاهر، وما ساد القلوب من انفعال، ولا تباعد في عناصره بين جمال الأشياء الطبيعية التي يتضمنها، وجمال العذراء التي تماثل جماله أو يماثل جمالها.

وإذا كانت العناصر الفنية واللغوية مجتمعة هنا قد حققت ذلك كله، فإن الارتكاز على وسائل تحديد الغاية، والقصر، وما يفيد القرب، وما يؤدي صور التشبيه، وما يدلّ على العموم والشمول، وتنويع الألفاظ بين الإفراد والتثنية والجمع، وكذلك تنويع الأفعال بين الماضي والمضارع، وهذا التكرار الذي بدا في كثير من الحروف، وبعض الألفاظ إلى جانب التضاد، كل ذلك قد اتسق في نظام جزئي داخلي، داخل إطار كلي عام مشكلاً مجموعات من وسائل التحليل التي تؤدي جميع ما سبق ذكره من الدلالات، وتحقق هذه الأبعاد الفنية المشار إليها.

وكثيراً ما تدور بعض النصوص حول وسائل فنية بعينها مستمدة لبنائها من عناصر اللغة، لتشكل محوراً نفسياً مشيرة إلى جانب التوتر والقلق، وتولّد الأنماط الانفعالية العديدة بعضها من بعض، وقد يرد هذا الأسلوب على هيئة محور ارتكاز فني شعوري يظل يتردد من خلال بث مجموعة من الصور التي تحمل دلالات مشيرة إلى ما يرمي إليه.

وقد يرد مع بعض الوسائل الأخرى التي يكون في اتساقها معه تحقيقاً لوظائف سياقية عديدة، كوسيلتي النفي والتأكيد وغيرهما، كما هو الحال في قول الشاعر: (٢٠)

ما كنت أحسبني أرجى لصالحةٍ ... وأنني رغبةٌ يوماً لمرتغب

حتى أتتني فتاةٌ بضةٌ خردٌ ... حوراءُ ترفُلُ في المبي والسخب

. . . .

فقلت لما شكت حُبّي ولوعتهُ ... هَزَأتِ فاقْنَيْ حياءً وَيْلَكِ واتّئبي

أتهزئين فما مثلي بمعتشقٍ ... ألا تأملتني في حال مختطب؟

قالت: وحُبِّكِ ما أمسيتُ هازئةً ... هواك أوردني في لجةِ العطب

فقلت إذ زعمت أنّي لها شَجَنٌ ... لأيما حالةٍ عن أيما سبب؟

فهذا النمط من التعبير الذي يتخلله أسلوب الاستفهام يمثل مجموعة متلاقية من الاتجاهات التي يقوم هذا الأسلوب بالتأليف بينها ثم بنائها حوله من خلال ذلك الاتساق الانفعاليّ السائد الذي تمتد جذوره إلى جوانب نفسية بعيدة، مع كونها تحمل ظاهرياً أنماطاً متضادة في هيئات متصارعة.

ولقد قامت الوسائل الاستفهامية بذلك من خلال ما تضمنته من معاني الإنكار والتعجب والنفي والتوبيخ وما إلى ذلك من المعاني التي اتسقت مع ما وردت عليه التراكيب الأسلوبية الأخرى من نفي وتأكيد وتعريف وتنكير وشرط وأمر وزجر.

كما حقق ذلك كله عملية التكامل الدلالي من خلال تلك الحلقات اللغوية والمعنوية المتتابعة المتآلفة التي نشأ بعضها عن بعض في تواصل مستمر كأصداء لانفعالات داخلية متتابعة على نفس النسق.

ولقد اتخذت هذه الحلقات مجموعة اتجاهات مشكلة شكلاً منتظماً،

منها حلقة تمثل صدى لجوانب: الوهم والرجاء والرغبة في:

ما كنت أحسبني أرجى لصالحة ... وأنني رغبة يوماً لمرتغب

وحلقة تمثل صدى العاطفة وظلالها الخيالية في:

حتى أتتني فتاةٌ بضة خَرِدٌ ... حَوْراءُ ترفُلُ في الميسي والسحب

وحلقة تمثل صدى الشعور الساخر بالنفس، وما يتعلق به من أفكار الذات من جهة والصراع بينه وبين نقيضه من جهة أخرى في:

فقلت لمّا شكتْ حُبّي ولوعته ... هَزآتٍ فاقْنَيْ حياءً وَيْكِ واتئبي

أتهزئين فما مثلي بمعتشق ... ألا تأملتني في حال محتطب؟

قالت: وحُبِّيك ما أمسيتُ هازئة ... هواك أوردني في لجة العطب

وحلقة تمثل عودة أخرى إلى جانب الإنكار المنطوي على النفي، والمردِّد نمطا مدوياً من الصدى الجامع لأصداء الصراع واليأس والحيرة في:

فقلتُ إذْ زعمت أنّي لها شَجَنٌ ... لأيما حالةٍ عن أيما سبب؟

وتشكّل أساليب الاستفهام أنماطاً أخرى من الوسائل التعبيرية حين يتجه استعمال الشاعر لها إلى ضرب من التكرار الدال على الأبعاد النفسية المرتكزة على جانب شعوري واحد في إطار مبني بعضه على بعض، ممثلاً خطاً واحداً، متجهاً من ذلك الجانب إلى مدى مطلق غير محدود.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:(٢١)

تسائلها أيَّ المواطن حلّت ... وأيَّ ديار أوطنتها وأيّت

وماذا عليها لو أشارت فودّعت ... إلينا بأطراف البنان وأوْمَتِ

وما كان إلا أنْ تولّتْ بها النّوى ... فولّى عزاءُ القلب لمّا تولّتِ

فالمساءلة قد بُنيَ عليها ما تلاها من أساليب الاستفهام المكررة والمصدَّرة بأيّ مرتين وأيت مرة ثالثة، والمتبوعة بماذا في المرة الرابعة.

ودلالة هذه الأساليب قد بني عليها وارتبط بها ما دلّ عليه أسلوب الشرط المصدّر بلو تأكيداً لدلالة الامتناع، وهذان بدورهما قد بني عليهما ما تلاهما من أسلوب القصر الذي ترتب عليه ولازمه ما كان من تآلف الفعلين الممثلين مركز التقاء جميع ذلك بورودهما على صيغة الماضي، وتكرار لفظيهما، وتعلقهما تعلق المؤثر بأثره في قوله: «فولّى عزاء القلب لما تولّت».

وقد تحمل الصورة الجزئية الموجزة التي يتضمنها أسلوب الاستفهام إشارات عديدة إلى بلوغ أبعاد التأثير الانفعالي مبلغاً واسع النطاق.

من ذلك قول الشاعر:

أأفجع بالشباب ولا أعزّي؟ لقد غفل المعزّي عن مصابي

فمن هذه الإشارات نمط التعبير اللغوي الذي شُكلت عناصره من بين ما ارتبط بشدة الواقع على النفس، وذلك في الألفاظ (أفجع ـ أعزى ـ غفل ـ المعزي ـ مصابي) ومنها اجتماع الاستفهام مع النفي بلا من جهة، والتأكيد بقد المفيدة تحقق الوقوع قبل الفعل الماضي من جهة أخرى.

ومنها ما يشير إليه هذا الأسلوب في جملة من موازنة بين حالَي الشيب والموت وإبراز قوة أثر الأول لما ترتب عليه من غفلة عنه، وتجرد من العزاء الذي يلقاه المصاب الثاني.

ومن الإشارة إلى بُعد مدى استشعار الانتهاء، وقوة الانفعال به، وشدة التحسر على فوات ما قبله.

وكثيراً ما تتراءى الوسائل اللغوية المعينة على استكشاف ما يكمن وراء الصور المشخصة لانفعالات النفس ومواقفها إزاء الأشياء عبر أساليب تمثل درجات وقع هذه المواقف وما يلابسها من أحوال على النفس، بحيث يستطيع الناقد أن يضع يده على الكثير من المقاييس الضابطة لدرجات ذلك الوقع وأبعاده قوة أو ضعفاً، إطلاقاً أو تحديداً أو غير ذلك.

فقد ترتبط الصور بجانب الإطلاق الزمني غير المتناهي، صدوراً عن حدة تأثير الموقف في إطار من التجريد التشخيصي العام الذي يمنحه صفة الاستمرارية المطلقة، كما هو الحال في قول الشاعر:[٣٢]

كأنّما البين من إلحاحه أبداً على النفوس أخٌ للموت أو ولد

فإذا كانت لفظة «أبداً» هنا قد تراءت كوسيلة لغوية مرتبطة بذلك الإطلاق، وما يرتبط من مجالات الاستمرار وعدم التناهي، فإن لفظة «إلحاحه» قد قامت بأدوار متعددة في مرافقتها لذلك المعنى المطلق، فهي ذات دلالة معنوية مشيرة إلى الكثرة والمعاودة والمداومة ودلالة صوتية مشيرة بتكرار حرف الحاءومرافقته لحرف الهاء إلى مجالات شعورية متعلقة بمعاني المعاناة والتحسر والحزن، وتراكب المشاعر المرتبطة بذلك ودلالة تشخيصية قامت من خلالها بتصوير المعنى المجرد في إطار شخص ذي صفات ملازمة لارتباطه بالنفوس، وتعلقه الدائم بها، وإلحاحه المستمرّ عليها.

وقد أشارت هذه الدلالات مجتمعة إلى مدى وقع آثار هذا الموصوف على النفس ومدى انتشار هذه الآثار في أبعاد غير محدودة.

أضف إلى ذلك ما قامت به لفظة «أخ» من معاني الملازمة الدائمة، والصلة الشعورية القوية، والحرص التام.

وكذلك ما قامت به «للموت» من معاني الارتباط والمتعلق القائم على اتصال الجار والمجرور بمتعلّقهما، ثم ما قام به العطف من زيادة المعاني المرتبطة بذلك، فقد يكون الأخ أقل تعلّقا بأخيه من الولد بأبيه، وقد يكون الانفعال المرتبط بصلة الأخيرين أشدّ حدّة من ذلك المرتبط بالأوّلين، فضلاً عن أن التشخيص الناشيء عن ذلك قد أتاح للصورة قدراً كبيراً من تعدد الهيئات المشخصة التي يبرز البين والموت عبرها في إطار جانبين متلازمين، ففي أحدهما صار البين أخاً للموت، فبرز البين والموت في إطار

شخصين، أو هيئتين وذلك ملازم لتلاقي المشاعر المتصلة بالفراق والموت والحزن، وما إلى ذلك، والآخر صار البين ولد الموت، فبرزا في إطار شخصين أشدّ ترابطاً من سابقيهما، وذلك ملازم لنموّ المشاعر، وتراكب العواطف، وتعقّد الانفعالات.

أضف إلى ذلك كلّه التلاقي العام بين التشخيص السابق للبين في إلحاحه على النفوس، وبين هذين التشخيصين، ثم ما أدته لفظه النفوس في صيغتها هذه من عموم المعنى وتجرده، وما أدته لفظة أخ ثم لفظة ولد في تنكيرهما من جوانب متصلة بذلك، وأخيراً ما أدته لفظة الموت في تعريفها من دلالات مشيرة إلى قوة الوعي به، وحدّة آثاره في المشاعر، وبُعد أغواره في النفس.

وقد ترتبط قوة دلالة التشخيص، والقدرة على وضع المقياس الموازي لها انفعالياً وشعورياً من خلال وسيلة الحصر والتحديد، وتقييد المعنى بتركيزه في إطار لا يتجاوزه إلى غيره، لتظل المعاني الناشئة عن ذلك في تلازم تام داخل تلك الحدود المقيدة لها، وتظل بظلالها وآثارها المتراكبة في تداخل يسوده التراكز الانفعالي الذي يجمع بكل جزئياته ليعبّر عن قوة ما يكمن وراءه من منطلقات نفسية تمثل موقفاً له حدّته وبعد أثره.

وبما يوضّح ذلك قول الشاعر: (٢٣)

وقفنا على جمر السوداع عشيّةً	ولا قَلْبَ إلا وهو تغلي مراجلُهْ

فالتقييد والحصر هنا قد أخذا طريقهما من خلال تقييد المعنى بلحظة زمنية محددة، وبموقف معين مرتبط بتلك اللحظة، ثم بتصوير قوة أثر ذلك الموقف في إطار أسلوب القصر القائم على تصوير تضاعف ذلك الأثر وتركز قوته.

وإلى جانب ذلك وسيلة فنية بلاغية أخرى من أبرز الوسائل التي يمكن التعويل عليها في بحث أسس النصوص وتحليلها من هذا الجانب، وهي المقابلة التي تنطوي على جمع المتناقضات، والوقوف على ملامح التفاوت، وسمات التضاد بينها.

وهذه كلها جوانب لها قويّ الأثر في استكشاف أبعاد النصوص التي تتضمنها، وبيان الكثير من أسسها ومنطلقاتها.

فقد يشير هذا الأسلوب البلاغي إلى تنازع جانبين شديديْ الوقع على النفس في مجال واحد مما يصور حدة ذلك التنازع، وقوة أثره، وشدة الانفعال به، وما يتعلق بذلك من أسباب وآثار ومواقف، كما هو الحال في قول الشاعر: (٢٤)

ومنْ يلق ما لاقَيْتُ في كل مجْتَني	من الشَّوك يزهد في الثمار الأطايب
أذاقتني الأسفار ما كرّه الغنَى	إليّ وأغراني برفض المطالبِ
فأصبحت في الإثراءِ أزْهَدَ زاهدٍ	وإن كُنْتُ في الإثراء أرغبَ راغبِ
حريصاً جَبَاناً اشتهي ثم انْتَهي	بلحظي جنابَ الرزقِ لحظَ المُراقِبِ
ومن راح ذا حِرْصٍ وجُبْنٍ فإنه	فقير أتاه الفقر من كل جانب

فقد اجتمع في هذا الإطار من الأمور المتضادة والأحوال المتناقضة ما أشار إلى العديد من الاتجاهات والمنطلقات والغايات.

فالرغبة في «الثمار الأطايب» يقابلها زهد فيها لما يرافقها من «الشوك»، والرغبة في الغنى وما يتعلق بها يقابلها بغض ورفض، وما ارتبط بهذه الرغبة من الحرص على الإثراء، وشدة طلبه، والإقبال عليه، يقابلها ما ارتبط بذلك البغض من تحول إلى بلوغ أقصى درجات الزهد فيه والرغبة عنه، وما كان من تلازم بين صفتي الحرص والجُبن، قد أسفر عن غلبة أحد المتصارعين في هذا المجال ليصير الفقر حاصلاً «من كل جانب».

ونظراً لما اشتمل عليه هذا التقابل من تصوير الصراع، وما تضمنه من بناء فني دال فقد تضمن الكثير من العناصر المتصلة اتصالاً قوياً بالجوانب النفسية التي يمكن استنباطها من خلال تأمّل تلك العناصر وأسلوب ورودها.

وذلك فيما اتصل بقوى النفس وصفاتها واتجاهاتها من دوائر التعبير اللغوي التي شكلت جانبي التأثير والتأثر في آن واحد، وأبرزت حدة الصراع بالتقاء ما تضاد منها، واشتد صراعه ووقعه على هذه النفس.

فمنه دائرة التعبير عن معاني البُغض والصدود، وما يتعلق بها من تأثير القسوة والشدة، وما يترتب عليهما من الترك والرفض، وذلك ماثل في الألفاظ: (الشوك ـ يزهد كرْه ـ أغرى ـ رفض ـ أزهد زاهد ـ انْتهي ـ جُبْن ـ فقير ـ الفقر).

ومنه دائرة التعبير عن معاني الرغبة والإقبال، وما يتعلق بها من تأثير الرفق واللين وما يترتب عليهما من الأخذ والحرص، وذلك ماثل في الألفاظ: (الثمار ـ الأطايب ـ المطالب ـ الإثراء ـ أرغب راغب ـ اشتهي ـ الرزق ـ لحظ المراقب).

وتداخلت مع هاتين الدائرتين دائرة ثالثة، مثلت جانب الصراع بينهما، وقوة المغالبة الناشئة عن شدة تمكن كلتيهما من النفس، وما ترتب على ذلك من آثار.

وهذه الدائرة هي الجامعة بين المتقابلين في إطار واحد، بحيث صار الزهد المزعوم كائناً في (الثمار الأطايب) لا في (الشوك) نفسه، وصارت الكراهية في (الغنى) نفسه لا فيما أذاقته الأسفار، كما صار الزهد في (الإثراء) بالغاً ذروته حيث اتخذ بصيغة التفضيل درجة (أزهد زاهد)، ثم اجتمع الحرص والجبن ليشكلا قوة تؤدي إلى المنع وإبطال النتائج مع تواجد أسبابها، فترتب على ذلك قوله: «اشتهي ثم انتهي».

وقد أفضت قوة وقع ذلك التداخل بين هذه الدوائر الثلاث إلى اتحادها في إطار واحد لتصل إلى نقطة الالتقاء الدلالي التي اجتمعت لديها سمات كل ما سبقها في شكل تركيز شديد لفكرة «الفقر» التي لم تترك مجالاً لفكرة أخرى من سابقاتها، بل وردت بارزة في إطار عام متعدد الجوانب، بالرغم من انطوائه على كل ما اجتمع لديه من جزئيات تلك الدوائر السابقة.

وتتخذ هذه الوسيلة القائمة على جمع المتضادات في إطار واحد اتجاهها الفني وقدرتها على المعالجة، وتحقيق الغاية من خلال ما ترد عبره من مجالات التعبير، وطرق الأداء المتفاوتة بتفاوت قدرات الشعراء على استخدامها.

فقد ترد في إطار أسلوب مرتكز على وصف جانبين متضادين في الموصوف الواحد متخذة نقطة انطلاق محددة، يصير بمقتضاها كل حال إلى نقيضه، كأن تبدو الأشياء في مظهرها الخارجي على هيئة مناقضة لما ينطوي عليه جوهرها انطلاقاً من مصدر مؤثر. ومن قول الشاعر:(٢٥)

إذا كانت الأنفاسُ جَمْراً لدى الوغَى ... وضاقتْ ثيابُ القومِ وهي فضافضُ

بحيثُ القلوب الساكنات خوافِقٌ ... وماء الوُجُوهِ الأَريحيّات غائِضُ

فالمؤثر النفسي الذي صدرت عنه هذه المقابلة منطلق من نقطة محددة، صارت الأشياء بمقتضاها إلى تناقض تام، فهذا الشرط (إذا) المنطلق من نقطة زمنية محددة (لدى الوغى)، والمرتبط بلحظة شعورية تمثل ذروة اجتماع أسباب الانفعال وتداخلها حيث صارت (الأنفاس جمراً)، قد امتد تأثيره إلى جميع الأشياء، ليصل إلى أبعاد غير مرئية، ولتتحول جميع المرئيات في الظاهر إلى ما يناقضها في الجوهر والباطن.

فقد (ضاقت ثياب القوم وهي فضافض)، كما صارت (القلوب الساكنات خوافق) (وماء الوجوه الأريحيّات غائض).

وهذه جميعها أمور مجتمعة في قوم مخصوصين بوصفها، متأثرين بلحظة شعورية واحدة، وحدة انفعال سائدة، تشكلت عبرها جميع مشاعرهم، فصارت من القوة والحدة بحيث اتخذت مظاهر مادية حسية دالّة عليها، فما يستشعرونه من الضيق قد اتخذ مظهر ضيق الثياب، وهذا الضيق المكني عنه عنها، تتأكد دلالته المعنوية لتنصرف إلى حقيقة نفسية مجردة، لأن الظاهر يخالف ذلك، فهي في الظاهر (فضافض)، وما ساد قلوبهم من اضطراب وفزع اتخذ مظهراً حسياً صارت بمقتضاه قلوبهم من السكون إلى الخفقان كما صارت الوجوه إلى مادلّ على هذين الحالين من التغير والتبدّل.

وارتبط كل مظهر من هذه المظاهر بالآخر ارتباطاً سببياً، بحيث عبره كل جزئية على تاليتها لتشكل باجتماعها اتساقاً عاماً لحالة متنامّة الجزئيات.

وقد تتخذ العلاقة القائمة على التقابل بين صفتين متناقضتين مرتبطتين ارتباط الأثر والمؤثر الظاهرين في جانبين أو موصوفين مختلفين نمطاً تعبيرياً يقوم على المشاكلة التي تجمعهما في إطار واحد، موضحة حدة أثر وقع أحدهما على الآخر.

ومن ذلك قول الشاعر:(٢٦)

مشت قلوب اناس في صدورهمُ ... لمّا تراءوك تمشي نحوهم قدما

فقد اجتمعت جميع جزئيات هذا التعبير الموجز لتحقق مجموعة من أنماط التضاد المتقابلة لدى نقطة واحدة، منها هذا التضاد بين حال الموصوف الذي (يمشي قدما) وأحوال القوم الذين (مشت قلوبهم في صدورهم)، ومنها ظهور حاله (لما تراءوك) وخفاء حالهم (في صدورهم)، ومنها ذلك التضاد الماثل في تعريف الموصوف وتنكير أولئك القوم تنكيراً دالاً على كثرتهم وهوان شأنهم، ومنها ما هو كائن بين الإفراد والجمع وما يحمله ذلك من دلالة بين جانبي القوة الماثلة في المفرد، والضعف الكائن في الجمع.

وقد ترد المقابلة في إطار نمط من تراكب الصور المتضادة تراكباً منطلقاً من أسلوب المقارنة بين أمرين أو موصوفين من جهة معينة أو عدة جهات، متخذة من ذلك التراكب تعبيرا عن تجارب وانفعالات تمثل مجتمعة موقفاً نفسياً محدداً.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (٢٧)

لـدجلـةَ خِـبٌّ لليـمّ إنها   تُـرائي بحلـمٍ تحتـه جهـلُ وائِـبِ
تطـامنُ حتّـى تطمئـن قلوبنـا   وتغضَبُ مـن مزح الرياح اللـواعب
وأجـرافهـا رهـنٌ بكـلّ خيـانـةٍ   وغَـدْرٍ ففيهـا كـلُّ عيـبٍ لعـائِبِ

فانطلاقاً من هذه المقارنة بين دجلة واليمّ، ورد تراكب الصور على هذا النحو الذي اتخذ كل جانب من جوانبه مظهرين متناقضين، كما مثّلت هذه الجوانب مجتمعة تعبيراً كلياً عن موقف نفسي خاص، اتخذ هو الآخر ضرباً من التراكب الانفعالي الذي تتخذ من خلاله الأشياء أوضاعاً مناقضة لما هي عليه في الظاهر، فالحلم يخفي وراءه الجهل، وما يبعث على الاطمئنان يمهّد للفزع، وما يثير الفرح يبعث على الغضب، وما اجتمعت لديه صفات الوفاء والهدوء والجمال يحمل في أعماقه صفات الغدر والخيانة والثورة والقبح.

واستمرار الموقف الانفعالي وحدّته وعمقه في هذا المجال القائم على تقابل العناصر التي تظهر في أكثر من جانب من جوانب التعبير متخذة من مجالاته المتعددة مخارج تتراءى عبرها من حين لآخر مشيرة في ذلك إلى عمق آثارها، وقوة منطلقاتها.

ومن ذلك قول ابن الرومي أيضاً: (٢٨)

وحسبـي رائعـاً أهـوال بحـر   يظـل العقـل منهـا ذا غـروب
تسـامى فيـه أمـواج صعـاب   كـأنّ زهـاءهـنّ زهـاءُ لـوبِ
أظـلّ إذا طفـوتُ على ذراهـا   أهلّـلُ مـن محاذرة الـرسـوب
تـلاعب بي تـلاعب ذات جِـد   غـوارب مـن مجادٍ لعُـوبِ
أعيـد ركـوبَـهُ صبحـاً ومُـسيـاً   ومـا هـو بـالـذلول ولا الرّكـوبِ
وكـم يـوم أراني الموتَ فيـهِ   جنـونُ الموج في هـوج الجنـوب
وقـاني شرَّه مـن بعـد يـأسٍ   دِفـاع اللـه دفـاع الـريـوب
فمـن يطـرب إذا هبّـتْ جنـوبٌ   فلسـت لها وعيشـك بـالطّروب
ولكنّـي لها منـذُ كنـتُ قـالٍ   قِلى المملـوكِ للـموالي الضروب

ولئن كان المجال الوصفي هنا قريباً من سابقه، فإن دلالة التعبير هنا لا تتوقف لدى الإشارة إلى ما وراءه من موقف انفعالي فحسب، بل إنها تحمل دلالة الاستمرار والتجدد وعمق ذلك الموقف، وبعد غور منطلقه وأثره.

وذلك ماثل في مجموعة جوانب، منها: قوة دلالة الألفاظ المردَّدة لآثار هذا الانفعال في النفس مثل: أهوال - غروب - صعاب - ذارها - أهلل - محاذرة - الرسوب تلاعب - جدّ - غوارب - الموت - حنون - هوج - شره - يأس - فال - قل الضروب).

ومنها ما يؤكد دلالة الجانبين السابقين من خلال التقائهما لدى جانب يجمعهما في إطار أسلوب النفي الذي يأخذ مظهر الاقتران بنقيضه، إبرازاً لدلالته، وتحقيقاً للغاية منه، كما هو الحال في: (وما هو بالذلول ولا الركوب) المقترن بما سبقه من قوله (أعيد ركوبه صبحاً ومسياً) وفي: (فلست لها وعيشك بالطروب) المقترن بما سبقه من قوله: (فمن يطرب إذا هبت جنوب).

ومن خلال تلاقي هذه العناصر واجتماعها داخل الإطار الأسلوبي العام، وما تخلله من عناصر الشرط، والعطف، والتعلّق، والجمع، والتشبيه، والاستعارة، تحقق التكامل الدلالي المشير إلى هذه الجوانب من الاستمرار والحدّة والعمق مما سلف ذكره.

وقد يتخذ أسلوب التقابل بين حالين نهجاً آخر في بناء التركيب الفني للصور المتابعة حيث يقوم نسج عناصره على وضع سمات الخط الدلالي المحوري في صدر مجموعة من الصور التي يرد تدرجها البنائي بعده على هيئة إتباع الجزء بالكلّ، ليكون ذلك مشيراً دلالياً آخر إلى ضرب انفعالي يمثل وقفات جزئية لدى بعض جوانب التأثير ومنطلقاته.

ومن أمثلة ذلك النمط ما يعمد فيه الشاعر إلى مجموعة من العناصر الفنية ليضعها في مستهلّ صوره، لتصير بمثابة المركز الصوتي، أو المنطلق الخيالي، أو غير ذلك مما يجمع أطراف التعبير جمعاً محورياً ليبني ما بعده عليه فتتعلق جميع جزيئاته بدلالته.

ومن أمثلته قول الشاعر:(٢٩)

تنازعني رغبٌ ورَهْبٌ كلاهما ... قويٌ وأعياني اطلاع المغايب
فقدَّمتُ رِجْلاً رغبةً في رغيبةٍ ... وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب
أخاف على نفسي وأرجو مفازَها ... وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي؟ ... ومن أين والغايات بعد المذاهب؟
ومن نكبةٍ لاقيتها بعد نكبةٍ ... رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب
وصبري على الإقتار أيسر محملاً ... عليَّ من التعزيز بعد التجارب

فهذا الإطار الصوتي والدلالي الجامع للمتقابلين اللذين يمثّلان حدة الصراع، وبعد آثاره، في تعبير متصدّر مجموعة الصور الجزئية هنا، ورد بمثابة المركز المحوريّ المردّد لقوة آثارهما في: (تنازعني رغب ورهب كلاهما قوي)، ثم أخذ بعد ذلك وضعه البنائي في تتابع جزئي مبني عليه، حتى صارت جميع الجزئيات في شكل اتجاهين متعلقين بذلك المحور، وصارت الهيئة العامة للصور في اكتنافها العام مشيرة إلى دلالات ذلك المنطلق ومبرزة موقفاً جامعاً لأطرافها في لحظة شعورية واحدة.

أما حين يتجه أسلوب المقابلة إلى تصوير حالين متباعدين زمنياً منطويين على تعدد وجوه الصراع بينهما وحدتها لتعلقهما بموقفين متضادين، فإن بناء الصور يتخذ اتجاهات أسلوبية ملائمة لتصوير ذلك التباعد الزمني، وتلك الحدة الناشئة عن قوة الصراع وتعدد وجوهه وبعد مداه.

ومما يتضح فيه الكثير من سمات ذلك مجال تصوير «الشيب» وموقف النفس منه وما يتعلق به من أمور، وما يتصل به من استرجاع لما قبله، وما ينشأ عن ذلك من انفعالات وآثار.

ومن الوسائل الفنية التي يرتكز عليها التصوير في هذا المجال «التكرار»، الذي يتخذ منه الأسلوب للتعبير عن ترديد آثار هذه الظاهرة في النفس واستمرارها، وصداها الدائم الذي لا تقوى النفس على مقاومته.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:[30]

يا شبابي وأين مني شبابي	آذنتني حباله بانقضاب
....	....
لهفَ نفسي على نعيمي ولهوي	تحت أفنانه اللِّدان الرطاب
ومعزٌّ عن الشباب مؤسٍ	بمشيب اللدات والأتراب
قلت: لما انتحى تعدّ أساهُ	من مصاب شبابُهُ فمصاب
ليس تأسو كلومُ غيري كلومي	مابه، مابه، ومابي مابي

فقد اتخذ الاتجاه إلى تصوير شدة وقع الإحساس بالشيب على النفس صدى مضاداً وموازياً شعورياً مقابلاً، في صورة من العدول عن وصفه إلى وصف نقيضه.

واتخذ الأسلوب من التكرار وسيلة لإبراز ذلك، فبدت كلمة «الشباب» مرددة صدى الرغبة فيه، وانفعال التعلق به، وشدة التحسر عليه. وفي اتجاه موازٍ لذلك اتخذ التكرار مظهراً آخر بدا من خلاله الشعور بالأسى واليأس يأخذان مكانهما في إيقاع صوتي مرتبط بالثبوت والدوام، فإذا كانت الألفاظ: (مؤس، أساه، تأسو) اتخذت مكانها السياقي الموازي لوضعها الشعوري في هذا الأسلوب، فإن ترديد كلمتي (مصاب وكلوم) قد اتخذتا أيضاً مكانيهما بعيدي الغور في تلك المشاعر وهذا السياق، ثم وردت الصورة الصوتية الدالة بإيقاعها القائم على مد حرفي الميم والباء المتبوعة بالهاء في هذا التتالي الصوتي المتمشي وحركات الانفعال، وما يصاحبها من مظاهر شعورية بعيدة الأثر، ليؤدي جميع ذلك مدلولاته المحققة بتلك الوسيلة اللغوية التي تنتهي لديها هذه الأبيات في قوله: (مابه مابه، ومابي مابي).

أضف إلى ذلك ما حققته الوسائل الفنية الأخرى من جوانب التعبير الملائمة لغايته فالنداء، والاستفهام، والحوار، والنفي من جهة، واختيار الكلمات المرتبطة بالمتناقضين المصورين، وما لازمهما من شعور الانتهاء والانقطاع والأسى كما هو الحال في: (حباله - انقضاب - لهف نفسي - نعيمي ولهوي - معز - مؤس - مشيب اللدات والأتراب - يعد أساه)، وما إلى ذلك قد اجتمع ليحقق غايات التعبير ويشير إلى تلك الآثار.

ومن الأساليب المرتبطة بالتعبير عن هذا الجانب النفسي القائم على الصراع بين هذين الجانبين المتناقضين والمتباعدين زمنياً أيضاً، تصوير أحدهما بربطه بصورة تشخيصية متضمنة عناصر دالة على شعور البغض والألم، أو الحب والارتياح، واتخاذ هذا التصوير وسيلة للتعبير عن الجانب المقابل، ومن ذلك قول الشاعر:[31]

كفى بالشيب من ناءٍ مطاعٍ   على كره، ومن داع مجاب

ولقد قام أسلوب الاحتراس هنا بدور المؤشر البارز إلى محور الانفعال، ودرجة الصراع، ذلك أن اجتماع صفات النهي والطاعة، والدعوة والإجابة، قد يلازمها رغبة وحرص، أما إذا ارتبط بالكراهية، فتكون ملازمة للاضطرار، ومنطوية على البغض والصراع البالغين أشدهما.

وفي المقابل نجد ربط وصف التعلق بالشباب بغيره من مجالات الوصف التي يتخذ من خلال ربطها به مجالاً آخر للتعبير عن مدى ملازمته للنفس ومشاعرها، ودرجة إقبالها عليه ورغبتها في استمراره، واستمرار ما يلابسه من أحوال وانفعالات.

وفي ذلك وسابقه ما لا يخفى من ظلال هذا التصوير الذي من شأنه أن يحمل إشارات بارزة إلى المشاعر المناقضة المرتبطة بالجانب المقابل.

ومن أمثلة هذا النمط الذي يرتبط فيه وصف الشباب بوصف غيره من المجالات التي تمثل مجموعة من التجارب والمواقف المتعلقة به، والتي تشكل في جملتها دوائر متصلة الحلقات، متقابلة الاتجاهات قول الشاعر: (٣٢)

يذكّرني الشباب جنانُ عدْنٍ   على جنبات أنهار عذاب
تفيء ظلها نفحات ريح   تهزّ متون أغصان رطاب
إذا ماست ذوائبها تداعتْ   بواكي الطير فيها بانتحاب
يذكّرني الشباب رياض حزن   ترنّم بينها زرقُ الذُّباب
إذا شمس الأصائل عارضتها   وقد كربت تواري بالحجاب
وألقت جنح مغربها شعاعا   مريضاً مثل ألحاظ الكعاب
يذكرني الشباب سراة نهي   نمير الماء مطّردِ الحباب

ومن خلال ذلك التعبير يجد الموقف النفسي فرصته لتجسيد الكثير مما يتعلق به من مجالات شعورية متضادة ومتلائمة.

فبالرغم مما يحمله تكرار جملة «يذكرني الشباب» من دلالات نفسية متّصلة بالحب والملازمة والرغبة، إلا أن ما ارتبط به ذلك من مجالات الوصف المتعددة قد تضمّن مجموعة من العناصر التي تبدو ظاهريا معبرة عن حالة من الاتساق الشعوري التام على الرغم من أنها متضمنة الكثير من مشاعر الصراع بين تلك المشاعر وما يناقضها.

وذلك ملحوظ من خلال التقاء دائرتين تعبيريتين متضادتين ومتداخلتين في: (سهام حتف ـ يصبن مقاتلي ـ جنان عدن ـ أنهار ـ عذاب نفحات ريح ـ أغصان رطاب ـ ماست ذوائبها ـ بواكي الطير ـ انتحاب ـ رياض حزن ـ ترنّم بينها زرق الذباب ـ شمس الأصائل ـ كربت تواري بالحجاب ـ شعاعاً مريضاً ـ ألحاظ الكعاب ـ سراة نهي ـ نمير الماء ـ مطرد الحباب).

و هما دائرتان متعددتا الحلقات، متضادّتا الاتجاهات ، تمثلان ما يكمن خلف ظلال هذه العناصر من مشاعر وأحوال نفسية يسودها الصراع والتوتر.

وتتخذ وسائل التعبير الفني أوضاعاً متعددة الاتجاهات في علاقاتها الكثيرة بما تصوّره من مجالات وأحوال، فترد أساليب الشعر زاخرة بالعناصر الفنية التي يمكن للناقد حال تحليلها أن يلاحظ مساراتها، العديدة، وتراكيبها التي تنطوي على تشابك العلاقات وتعقدها بين هذه العناصر وتلك المجالات، وما تصدر عنه جميعها من منطلقات نفسيّة وفكرية قد تبدو ظاهرياً في حالة من الاتساق وقرب المأخذ، بالرغم من كونها تتطلب ـ حال التحليل النقدي الهادف ـ الكثير من الدقة في تتبع تلك العلاقات المتشابكة، وتحليلها إلى صورها الأولية التي تركّبت من خلالها فيما وردت عليه من هيئات حتى يمكن الوقوف على ما يجمع بينها من نسق، وما يكمن خلفها من اتجاهات.

فحين تتناول صورة شعرية تتعلّق ـ مثلاً ـ ببعض مجالات الوصف الحسي الظاهر المتصل باللون، أو الحركة المرئية، أو المستشعرة، أو الصوت أو غير ذلك، فإن ذلك التناول لابد أن يقف لدى تلك المظاهر بنظرة نافذة إلى ما تتعلق به من مجالات التعبير، وما ترتبط به من مواقف نفسية، أو قضايا فكرية بحثاً عن دلالات تلك الصورة وعناصرها والنسق الذي دعا إلى ترابطها على ذلك النحو، والأبعاد التي تكمن خلف ظلالها والمنطلقات التي تصدر عنها وتوجهها تلك الوجهة.

فحين نتأمل قول الشاعر:(٣٣)

وحمل كفّه كأساً تلظّى ... بنار لا تقنّع بالدخان
فلما صبّ فيها الماء ثارت ... كما ثار الشجاع إلى الجبان

يمكن ملاحظة أن الصورة لا تقف هنا لدى هذه العناصر الظاهرة التي تجمع لتصف الكأس، وصفاء لونه، والحركة السريعة الملاحظة حال صب الماء فيه، وتشبيه ذلك بحركة القوي المتمكن حال انقضائه على الضعيف العاجز.

ذلك أن تأملها يمكن أن يفضي إلى إدراك ما بين هذه العناصر من علاقات جامعة في إطار أوسع نطاقاً، وأرحب دلالة من ذلك، حين يستطيع الناقد أن يتخذ من الجمع بين قوة النار، وشدة اشتعالها، وصفاء لونها، وشدة الحركة وقوتها، وربطها بجانبي القوة والضعف الماثلين في: «ثار الشجاع إلى الجبان»، وسائل ينفذ عبرها إلى ما وراء هذه العناصر من علاقات نفسية يسودها التعقيد الشعوري بين جوانب متصارعة ضعفاً وقوة وفعالية في جانب، ورغبة ورهبة ومحاولة في جانب آخر.

أضف إلى ذلك ضرورة الربط بين طرق صياغة هذه العناصر، وما ترتبط به هي الأخرى من العلاقات المتعددة، فإسناد الفعل حمّل إلى الكفّ التي هي وسيلة الفعل، و إضافة الكفّ إلى الهاء مما يحمل دلالة التلازم والترابط بينهما، ثم تنكير لفظة «كأس» ووصفها بجملة «تلظّى»، والربط بين «صَبَّ وثارتْ» على هذا النحو الذي ترابط فيه الفعلان ترابطاً شرطياً، ثم ما اقترن به ذلك من صورة تشبيهية ملائمة، يحمل الكثير من الدلالات المشيرة إلى آثار تلك المواقف، وأنماط ذلك الصراع، ودرجات وقع ذلك كله على النفس ومشاعرها.

وحين نتأمل قوله :[٣٤]

يمـــجّ إبـريقـــه المزاج كما امـــ ـــتد شهـــاب في إثـــر عفـــريـــت

فليس الأمر مجرد وصف ظاهر لهيئته وحال ظاهرين في إطار صورة بيانية مقربة لهما في شكل هيئة أخرى تصوّر الشهاب الممتدّ في إثر عفريت، بل إن المتأمل لعناصر التعبير يستطيع أن يلحظ ما يكمن خلف تلك العناصر من علاقات نفسية واتجاهات فكرية يسودها الاضطراب والصراع بين جانبين اثنين، موصوف مرغوب فيه، وتوجُّس خفيّ من فكرة الإهلاك أو العقاب الناشئة عنه.

وحين نتأمل قوله :[٣٥]

وصفـــراء بـــاكـــرتها والنجـــو م خـــافـــة كقلـــوب تجب

وتحسبهـــا قبســـاً مـــزعجـــاً إذا جـرشتـــه الـــريـــاح التهـــب

نجد مجموعة من العناصر التي إذا وضعت متجاورة على هذا النحو الذي وردت عليه في : (صفراء ـ والنجوم خافقة ـ وقلوب تجب ـ وقبساً مزعجاً ـ وجرشته الرياح)، لا تبدو بينها علاقة ظاهرة جامعة إلا بضرب من التأويل الذي لا ينطوي على قوة الدلالة، أو حقيقة الصلة، فإذا ما نفذنا من خلال ذلك إلى أبعاد أكثر خفاء من خلال الربط بين اللون الأصفر وما يرمز إليه، والنجوم وما تتعلق به من حال القلوب التي اجتمعت في نسق واحد في تصوير للأولى بأنها (خافقة) والثانية بأنها (تجب)، والاثنتان تمثلان طرفي صورة تشبيهية واحدة، ثم ذلك القبس المزعج الذي يلتهب إذا (جرشته الرياح)، نستطيع أن نصل إلى كثير من الأبعاد والمنطلقات النفسية التي تحملها دلالات هذه الصورة.

ومن هنا يمكن القول بأن وسائل التحليل النقدي في هذا المجال كثيرة ومتعددة وأنه ينبغي للناقد أن ينظر إليها متتبعاً مساراتها المتعددة، وارتباطها بما تصدر عنه من منطلقات، وتتجه إليه من غايات، ومدى ما تحققه في هذه السبل من علاقات متشابكة مع غيرها من الوسائل والعناصر التي تمثل مجتمعة جوهر العمل الفني وطابعه واتجاهه.

كما يمكن القول بأن القدرة على استكشاف الجوانب النفسية وما تنطوي عليه من انفعالات ومشاعر إزاء المواقف المصورة تعني القدرة على فهم أبعاد النص الأدبي، وتقدير قيمته، والوقوف على مدى مساهمته في تقديم معالجة فنية جادة.

الهوامش

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة: ١٠٣.
(٢) ديوان بشار بن برد ٣/ ١٣٥.
(٣) السابق ٢/ ١٠٤ ـ ١٠٥.
(٤) السابق ٤/ ٥٥.
(٥) السابق ٤/ ٥٦ـ ٥٧.
(٦) ديوان أبي نواس: ٦٢٢.
(٧) السابق: ٦٢٠.
(٨) السابق ٦٦١.
(٩) ديوان مسلم بن الوليد: ١٦٢.
(١٠) السابق: ٢٠.
(١١) السابق: ٣٤.
(١٢) السابق: ٤٥.
(١٣) السابق: ٣٣٢.
(١٤) السابق: ١٧٢.
(١٥) ديوان ابن المعتز: ٨٧.
(١٦) ديوان مسلم ابن الوليد: ١٤٤.
(١٧) ديوان أبي تمام: ٤/ ٥٨١.
(١٨) السابق: ١/ ٢٩١.
(١٩) السابق: ٢/ ١٩٤ ـ ١٩٥.
(٢٠) السابق: ٤/ ٦٢٠.
(٢١) السابق: ١/ ٢٩٩ ـ ٣٠٠.
(٢٢) ديوان أبي تمام: ٢/ ١١.
(٢٣) السابق: ٣/ ٢٣.
(٢٤) ديوان ابن الرومي: ١/ ٢٥٧.
(٢٥) ديوان أبي تمام: ٢/ ٢٩٩.
(٢٦) السابق: ٣/ ١٧٠.
(٢٧) ديوان ابن الرومي: ١/ ٢٦٦ ـ ٢٦٧.
(٢٨) السابق: ١/ ٢٩٩ ـ ٣٠٠.
(٢٩) السابق: ١/ ٢٥٨.
(٣٠) السابق: ١/ ٣٧٦.
(٣١) السابق: ١/ ٣٦٧.
(٣٢) السابق: ١/ ٣٧٢، ٣٧٤.
(٣٣) ديوان ابن المعتز: ٢٥٣.
(٣٤) السابق: ٢١٤.
(٣٥) السابق: ٢٢١.

نظرية الشعر في اليونان القديمة*

د. فؤاد المرعي**

مقدمة

شهدت الساحة الأدبية العربية منذ مطلع القرن العشرين، ولاتزال تشهد، معركة نقدية صاخبة ومستمرة حول مفهوم الشعر ولغته وموسيقاه ووظيفته الجمالية والاجتماعية. وكثر الحديث عند بعضهم عن أصالة الشعر العربي وفرادته وتميزه وثبات موازينه وأغراضه، فبلغ الأمر بهم حد اتهام المجددين من الشعراء والمنظرين بالخيانة القومية.

كذلك كثر عند بعضهم الآخر الحديث عن ضرورة تجديد الشعر والتخلص من تقاليد الشعر العربي القديم وقيوده مجاراة لمتطلبات الحياة المعاصرة وإنجازات الشعراء والمنظرين المبدعين في الغرب الأوربي تحديدا، فبلغ الأمر بهم حد التنكر للموروث الشعري العربي بوصفه عبئا يجثم على صدور الشعراء وعائقا يمنعهم من الإبداع.

وفي خضم مناقشات حامية كان الباحث طرفا في بعضها، واستمرت سنوات بين أنصار هذا التيار وذاك في رحاب جامعة حلب ومنتدياتها الثقافية، نبتت لديه فكرة تتبع نظرية الشعر من نشأتها إلى عصرنا الحاضر في بقعة من العالم ضمت حضارتي اليونان القديمة والدولة العربية الإسلامية، نظرا لما بين هاتين الحضارتين من علاقات وتفاعلات اجتماعية وفكرية وفنية في الماضي تجعل الحديث

* اقتضت الأمانة أن تكتب النصوص المقتبسة كما وردت في الكتب المترجمة، لذا برز اختلاف في الأسلوب والمصطلح بينها وبين لغة الباحث، ولكنه اختلاف لا يغيب المعنى.

** أستاذ بقسم اللغة العربية - جامعة حلب - سوريا.

عن نظرية الفن في أي منها (ونظرية الشعر أحد فروع تلك النظرية) بمعزل عنها في الحضارة الأخرى ناقصا ومغلوطا.

لقد حظي تأثير الحضارة اليونانية في الفلسفة والفنون العربية (ومن بينها فن الكلمة) بدراسات غير قليلة انطلقت كلها من النظر إلى تلك الحضارة بوصفها إنجازا أوربيا غربيا عن المنطقة العربية ومؤثرا خارجيا ترك بصماته في مجالات الحضارة العربية الإسلامية المختلفة. غير أن الدراسات الأثرية والتاريخية واللغوية الحديثة تتيح للمرء أن يزعم أن الحضارة اليونانية ليست سوى استمرار وتطوير لحضارات مصر والشام وبلاد الرافدين، وإنها لم تفد إلى هذه المنطقة في عصر الترجمة في الدولة العربية الإسلامية، بل كانت مقيمة فيها قبل الفتح الإسلامي الذي أوجد ظروفا جديدة فتحت آفاقا عظيمة لنشوء الحضارة العربية الإسلامية وتطورها بالاستناد إلى إنجازات حضارات الشرق القديم كلها بما في ذلك إنجازات الحضارة اليونانية. بعبارة أخرى يستطيع المرء أن يزعم أن الحضارة اليونانية القديمة حضارة تنتمي إلى الشرق القديم. وسيساعد هذا الزعم، إذا أخذ به الباحثون في إلقاء أضواء جديدة على نظرية الشعر في النقد العربي القديم.

من الواضح ـ طبعا ـ أن الباحث ليس أول من يدرس نظرية الشعر عند اليونان، فالمكتبة العربية تضم مجموعة كبيرة من المراجع القديمة والحديثة، المؤلفة والمترجمة عن هذا الموضوع، موزعة بين النقد الأدبي وفلسفة الجمال وتاريخ الأدب اليوناني، ونظرية الشعر ونظرية الدراما... إلخ، بل إن الباحث نفسه ضمن كتابه «المدخل إلى الآداب الأوربية» الصادر عن مديرية الكتب والمطبوعات في جامعة حلب عام ١٩٧٨، فصلا كاملا درس فيه هذه النظرية. غير أن معظم تلك الدراسات جاء ترجمة عن مصادر مكتوبة باللغات الأوربية أو عرضا لها أو تأليفا يتكئ عليها اتكاء شديدا. أضف إلى ذلك أن تلك الدراسات كانت تقبس من أعمال المفكرين اليونانيين القدماء ما يتناسب والغرض الذي كتبت من أجله (دراسة أعمال مفكر بعينه أو دراسة موضوع محدد في النقد الأدبي أو علم الجمال أو تاريخ الأدب أو نظرية الدراما... إلخ). لذا فإن الباحث يعتقد أن الباب لايزال مفتوحا لتقديم عرض شامل لنظرية الشعر عند اليونانيين، كما أن المقبوسات التي اعتمدت عليها تلك الدراسات، وخاصة عند الباحثين العرب، لم تكن مأخوذة عن اللغة اليونانية القديمة، بل عن ترجمات النصوص الاغريقية إلى اللغات الأوربية الحديثة (الإنكليزية والفرنسية والألمانية..)، وهذا أمر يضاعف احتمال ابتعاد النص المترجم عن المعنى الدقيق للنص الأصلي بغض النظر عن الأمانة العلمية للمترجم ودرجة إتقانه للغتين العربية والأجنبية التي يترجم عنها، وبغض النظر أيضا عن مدى معرفته للموضوعات التي تتناولها تلك النصوص ومصطلحاتها.

إن ترجمة النص اليوناني القديم، حتى ذلك الذي تم تدقيقه من مختصين أجلاء في اللغة اليونانية القديمة، تحمل في ثناياها الكثير من التأويل لأن المترجم والمدقق، على حد سواء، واقعان تحت تأثير العصر الذي يعيشان فيه والبيئة الثقافية التي نشأ فيها، ولأن النص الأصلي نفسه مكتوب بلغة ميتة طوى الزمن الكثير من دلالاتها. وهذا ما يجعل محاولة البحث مجددا عن فهم قضية ما على نحو مغاير، كما هي الحال في بحثنا عن نظرية الشعر، عملا مشروعا.

لقد توخى الباحث أكبر قدر من الدقة في اختياره للمقبوسات الواردة في دراسته فأخذ بعين الاعتبار عند اختياره لها المكانة المهنية والعلمية للمترجم ومدى اطلاعه على الفكر والأدب في اليونان القديمة ومعرفته بلغة النقد الأدبي ومصطلحاته في العصور المختلفة وسعى إلى اختيار الترجمات التي تبدو بعامة أكثر اتفاقا في المعنى

والصياغة وترجمة النصوص نفسها إلى اللغات الأوربية عن اللغة اليونانية القديمة مباشرة، فأجرى مقارنة بين النصوص المقبوسة في البحث بترجمتها العربية، وبين ترجمتها إلى اللغتين الإنكليزية والروسية.

من المسلم به أن مسألة اختيار النصوص المترجمة مسألة خلافية يحتاج حسمها إلى مقارنة دقيقة بين الترجمات وأصولها اليونانية، وهذا ما لم يفعله الباحث لأنه ليس غاية بحثه من ناحية، ولأنه يحتاج إلى باحث غيره يتقن اللغة اليونانية القديمة من ناحية اخرى.

ومع أن كاتب البحث اختار ما بدا له محققا للشروط التي قيد بها نفسه، فقد وجد نفسه حائرا بين ترجمات بعض النصوص، ولاسيما ترجمتي حنا خباز والأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لحوارية أفلاطون «الجمهورية»، وترجمتي الأستاذين الدكتورين عبد الرحمن بدوي، وشكري محمد عياد لكتاب أرسطو «فن الشعر»، ولكنه اختار في نهاية المطاف، ترجمتي حنا خباز وعبد الرحمن بدوي لاعتقاده أنها الأكثر انتشارا بين القراء في سورية على الأقل (تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاعتقاد نتاج تقدير شخصي لا يستند إلى أي إحصاء علمي). وأن انتقاء الترجمات الأوسع انتشارا بين القراء أمر مشروع ما دامت الدقة العلمية متحققة فيها. غير أن الباحث اهتدى، حين علم من إدارة مجلة «عالم الفكر» أن أحد المحكمين يفضل ترجمتي الأستاذين الدكتورين فؤاد زكريا وشكري محمد عياد، إلى حل ينفع البحث، فأبقى في المتن المقبوسات من ترجمتي حنا خباز وعبد الرحمن بدوي، وأثبت في الهوامش ما يقابلها في ترجمتي الأستاذين الدكتورين فؤاد زكريا وشكري محمد عياد.

ثمة مسألة أخرى تثيرها دراسة النصوص اليونانية القديمة غير دقة الترجمة، هي مسألة كتابة أسماء المفكرين، والشخصيات الأدبية الاغريقية، فنحن على الرغم من كل التقدم الذي أحرزته دراسة اللغات القديمة وعلم «الهيرمينوطيقا» لا نملك سوى ترجيح هذه الصيغة أو تلك في لفظ هذا الاسم أو ذاك. لذا أبقى الباحث رسوم الأسماء كما وردت في المقبوسات واستخدم في متن البحث الصيغ الرائجة لرسم تلك الأسماء في الدراسات التي تناولت الفكر والأدب في اليونان القديمة، وأشار إلى ذلك في أسفل الصفحة الأولى في كل قسم من قسمي البحث، وحاول الإقلال من ذكر الأسماء التي لا ضرورة لذكرها، خاصة وأن البحث ليس في تاريخ الفكر أو الأدب بعامة، بل في نظرية الشعر تحديدا، ولذا فمن الأفضل الالتزام الصارم بهدفه وعدم تشتيت انتباه القارىء بحشو النص بأسماء لا تضيف إليه جديدا.

ولعل الرغبة في عدم تشتيت انتباه القارىء كانت أيضا وراء خلو البحث من المصطلحات الأجنبية المقابلة للمصطلحات العربية المستخدمة فيه، كما هو رائج في كثير من الأعمال النقدية المعاصرة. ولابد هنا من الإشارة إلى موقف الباحث السلبي، من هذه الظاهرة التي تفشت في نقدنا الحديث، فهو يعتقد أن استخدام المصطلح الأجنبي في نص مكتوب باللغة العربية وموجه إلى قراء العربية إقرار بعجز صاحبه عن التعبير عما يريد بهذه اللغة، أو إظهار لرغبته الخفية في إضفاء علمية زائفة على ما كتب.

أما جديد هذا البحث فهوأنه دراسة نصية لمجمل ما كتبه المفكران الاغريقيان العظيمان افلاطون وأرسطو في نظرية الشعر وليس مقبوسات متفرقة تحاول إبراز موقفيهما من هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب أو النقد الأدبي، دراسة لما يعتقد الباحث أنه أقدم ما وصل إلينا من نصوص تعالج مفهوم الشعر ولغته وموسيقاه ووظيفته الجمالية والاجتماعية. وهو لم يعد في هذه الدراسة إلا إلى النصوص نفسها وإلى ما رسخ في وعيه من

قراءاته في الأدب والفكر عند اليونانيين القدماء، وهذا ما حرره من التحزب للآراء والتفسيرات المسبقة التي كان من المحتمل أن تملي عليه فهما معينا لتلك النصوص، وجعله يقدم فهمه لها في عرض حاول أن يكون خاليا من مذهبية المناهج النقدية الحديثة وجزئيتها، وأتاح له أن يستخدم ـ من دون حرج ـ تقنيات النقد الأدبي الحديث التي توصله إلى غايته بغض النظر عن انتماء تلك التقنيات إلى هذا المنهج النقدي أو ذاك.

(١)

أفلاطون

مدخل

القرنان الخامس والرابع قبل الميلاد هما زمن تطور الفلسفة اليونانية تطوراً سريعاً وزمن نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة. ففي هذا الزمن وضع ديموقريط فلسفته المادية وأفلاطون فلسفته المثالية وفيه صاغ أرسطو نظامه المتأرجح بين المثالية والمادية. ناهيك عن الكثير غير هؤلاء من الفلاسفة والمفكرين الأقل شأناً. وفي هذه الفترة نشأ الشكل الفني المتخصص في عرض القضايا الفلسفية ـ الحوار، وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما يناقضه أو مع تلاميذه.

استخدمت الفلسفة اليونانية النثر منذ نشأتها، وكان النثر فيها ذا طابع عملي علمي لايهدف إلى تحقيق غايات فنية. ولم تبرز هذه النزعة الفنية إلا عند السفسطائيين الذين نشروا مكتسبات الفكر الفلسفي على نطاق واسع.

إن أصل الحوار الفلسفي هو المبارزات الكلامية بين الحكماء في الحفلات لكن الحوار لم يأخذ مكانه النهائي بين فنون الكلام إلا في مدرسة سقراط.

عد تلامذة سقراط شكل المحادثة القائمة على أساس السؤال والجواب صفة من صفات طريقة معلمهم تجعله متميزاً عن السفسطائيين الآخرين. وكان هؤلاء التلامذة يصوغون مؤلفاتهم على شكل حوار بطله الأساسي سقراط.

نظرة عامة إلى أعمال أفلاطون

كان أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ق. م) تلميذاً من تلامذة سقراط في شبابه. وقد بدأت عنده، بعد موت سقراط، سنوات التجوال التي زار فيها كلاً من مصر وصقلية التي زارها ثلاث مرات وحاول الإصلاح فيها فأسهم في الصراع السياسي بين الأحزاب في بلاط الحاكمين المستبدين ديونيس الأكبر وديونيس الأصغر، وفي الفترة الزمنية الفاصلة مابين رحلتيه الأخيرتين إلى صقلية، في حوالي عام ٣٨٧ق. م أسس أفلاطون في غابة البطل أكاديم (قرب أثينا) مدرسته التي اشتهرت باسم «الأكاديمية».

تتصف تعاليم أفلاطون بعدائها العميق للديمقراطية. فالنظام الديمقراطي والنموذج النفسي للناس الذين يعيشون في ظل هذا النظام مدانان أشد الإدانة من أفلاطون، وفي مشروع الدولة المثالية الذي رسمه تتولى

الفئات المستهلكة ـ الفلاسفة والحراس أو المحاربون والعسكريون ـ السلطة، أما الفئات المنتجة فمعبدة عن المشاركة في الإدارة. ولايتوجه أفلاطون في تعاليمه إلا إلى الذين في قمة السلم الاجتماعي آملاً أن يجد بينهم من سيربيه ليكون حاكماً مثالياً. أما الشعب فيجب أن يحتفظ بمعتقداته الغيبية التي تصبح عنده وسيلة واعية لخداع الجماهير.

ترتبط الأبحاث الفلسفية عند أفلاطون بنفاذ البصيرة. وهو بالاستناد إلى بصيرته النفاذة يحدث عن حياة الروح بعد الموت وعن عالم «المثل» الحقيقي الخالد، الأشياء الأرضية متغيرة وزائلة، وهي ليست سوى ظلال «المثل» التي شوهتها ماديتها، «المثل الأعلى هو الخير» والخير هو الضالة المنشودة لكل نفس وهو غاية غايات مساعيها.[1]

ويعتقد أفلاطون أن اقتناعاته العميقة نتاج «وحي» لايمكن التعبير عنه بالكلمات.

لم يكن أفلاطون مفكراً فقط بل كان فناناً أيضاً، ولذا فإن لأعماله، إلى جانب القيمة الفلسفية، قيمة فنية أيضاً، وجميع هذه الأعمال مكتوبة بصيغة الحوار ماعدا «دفاع سقراط»

وباستطاعتنا أن نلاحظ ثلاث مراحل في أعمال أفلاطون:

١ ـ المرحلة «السقراطية» وفيها يتبع أفلاطون طريقة معلمه سقراط بدقة ويجري أبحاثه على شكل محادثات قائمة على الأسئلة والأجوبة.

٢ ـ مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة: وفيها تتناوب الحجج الفلسفية مع «الأساطير» المصوغة صياغة فنية. غير أن الدور الأساسي في أعمال هذه المرحلة يبقى لسقراط كما في السابقة.

٣ ـ المرحلة الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف في نظرات أفلاطون فيتناقص دور سقراط في أعماله تناقصاً ملحوظاً حتى يختفي تماماً في عمله الأخير «القوانين» كما أن الناحية الفنية تضعف كثيراً في أعمال هذه المرحلة.

النقد الأدبي في أعماله

في أواخر القرن الرابع كان قد مضى أكثر من مئة عام على بداية الأنشطة والأعمال التربوية العقلانية التي شرعت في الظهور منذ منتصف القرن الخامس بسبب حاجة الدول ـ المدن الديمقراطية إلى «التعليم العالي». لقد ظلت التربية العقلانية مستمرة، طيلة وجود الدول ـ المدن المستقلة، تنشىء الثقافات الجديدة مغيرة في مجرى الزمن، أشكال عملها وموضوعاته وأهدافه، وظل فن الكلمة مركز اهتمام هذه التربية التي نشأت من تعليم الناس فن الكلام، فمن المعروف أن جورجياس وتيسياس بدآ في صقلية تعليم مواطنيهم الخطابة باستخدام رواسم أسلوبية معدة سلفاً. وقد نظر مؤيدو هذا المنحى التعليمي الجديد إلى الخطابة بوصفها عملاً يشبه سائر الحرف الأخرى التي تمتلك وسائل تقنية معينة تحقق من خلال استخدامها نتاجات لها مقاييس محددة لتقويمها. وهكذا تحول فن الكلمة في نظرهم من إبداع توحي به الآلهة إلى عمل إنساني أخذ المعلمون الجدد على عاتقهم تعليمه للناس، فراحوا يكتشفون أساليب التعبير الكلامي ويستخدمونها استخداماً واعياً كما أنشؤوا نظرية اللغة الفنية وأدخلوا إلى الأدب فنوناً جديدة، وأصدروا أحكاماً على الأعمال

الأدبية. لقد تكامل الموقف الجديد من فن الكلمة تدريجياً ومن خلال الارتباط المباشر بتطور التربية نفسها، وظل تطوره يدور حول محور واحد هو مسألة العلاقة بين الإبداع الأدبي والواقع الحقيقي. غير أن الثقافة الكلامية التي أنشأها البلاغيون والسفسطائيون من خلال رفضهم لغيبية الإبداع الأدبي وترويجهم لنظرية «الكلمة الكافية المقنعة»، وسعيهم إلى تحقيق تأثير جمالي للنثر يعادل التأثير الجمالي للشعر، واجهت موقفاً آخر من فن الكلمة في القرن الرابع قبل الميلاد، هو الموقف الذي أنشأته وطورته أكاديمية أفلاطون، ففي الوقت الذي كان فيه السفسطائيون والبلاغيون يقدمون الخدمات لذلك الجانب من حياة الدولة ـ المدينة، الذي يتطلب وجود فن كلامي قادر على إخضاع جماهير المستمعين لتأثيره، ويحولون النثر إلى مايشبه الأناشيد والملاحم، كتب أفلاطون مؤلفاته، التي تختلف عن خطابات البلاغيين في أنها لم تكن تعرض آراء الخطيب بشأن الأحداث والحياة اليونانية المعاصرة وتقومها وتحاول توجيهها الوجهة المناسبة له، بل كانت تصويراً حوارياً يحمل طابعاً موضوعياً فأفلاطون لم يكتب أياً من مؤلفاته (عدا الرسائل) بصيغة المتكلم، بل كان يكتفي في الحواريات بتقديم آراء أناس مختلفين مانحاً إياهم فرصة التعبير عن آرائهم. إنه لم يقدم المواعظ والنصائح بل صور كيف كان الأثينيون يفكرون. ولذا لانجد نظرياته مصوغة في مؤلفاته صياغة واضحة محددة، بل نلتقطها من مجمل سياق تلك المؤلفات.

لقد كانت موضوعات محاوراته مختلفة عن محاورات البلاغيين والسفسطائيين، ومع ذلك فإن شخصيات تلك المحاورات كانت تعالج مسائل الأخلاق والسياسة في الدولة ـ المدينة، وهي المسائل الأساسية في كتاباتهم، وعلى ذلك فإن الاختلاف بينهم وبين أفلاطون كان في أسلوب المعالجة، فالمدرسة البلاغية كانت تقدم الاقتراحات وتمجد القواعد والصفات الأخلاقية بوصفها كلاً متكاملاً، وتدافع عن خطها السياسي مادحة إجراءات سياسية محددة، في حين أن الأسلوب الأساسي للمحاكمة في المحاورة الأفلاطونية هو البحث عن الماهية الواحدة في كل ظاهرة ودحض الآراء الدارجة حولها.

لقد دخلت الأخلاق والسياسة في محاورات أفلاطون بوصفها مادة يتدرب بها وهو يصوغ طريقته الديالكتيكية وتعاليمه عن الماهية (الأنطلولوجيا) والمعرفة، وقد تجلى في المحاورات (بالإضافة إلى الاختلاف في الموضوعات والأهداف والطريقة) الاختلاف بين المدرسة الأفلاطونية والمدرسة البلاغية في الموقف من التقاليد الأدبية ومن الشعر الكلاسيكي.

نقد الشعر

شغل الشعر في محاورات أفلاطون مكانة عظيمة من حيث كمية النصوص المستخدمة وذكر أسماء الشعراء. ولكننا لانجد عنده محاولات لتقليد الموضوعات الملحمية أو سعياً إلى بلوغ شدة تأثير الشعر بواسطة النثر، كما كانت عليه حال الكتابات البلاغية الكثيرة. . . فالشعر دخل عضوياً في المحاورات الأفلاطونية بوصفه جزءاً من الحوار تتناقل شفاه المتحدثين نصوصه باستمرار وبوصفه، أيضاً، موضوعاً للتحليل الفلسفي تتم دراسة ماهيته ووظيفته في المحاورات. لقد أتيحت لأفلاطون، الذي كان دائماً يقف وراء مشهد الحوار يقدم الشخصيات وينظر إلى المتحاورين من بعد، إمكانية التعامل مع الشعر من خارجه، الأمر الذي حقق له موقعاً مستقلاً، رأى منه الشعر ظاهرة مكتملة فقام بتصنيفها بالاستناد إلى خصائصها المميزة فأنشأ، لأول

مرة في التاريخ، نظرية عن الفنون الشعرية وحدد للشعر مكانته في مجتمعه الفاضل مقترحاً، لأول مرة في التاريخ أيضاً، إخضاع الشعر لسلطة الدولة.

يتجلى استخدام أفلاطون للشعر استخداماً صريحاً في بناء الحوار بوجود الشاعر التراجيدي آغاثون والشاعر الكوميدي اريستوفان بين شخصيات «المأدبة»، وباستخدام المتحاورين المستمر لأسماء الشعراء ومقاطع من أشعارهم. ففي محاورة «فايدروس» مثلاً، يقول سقراط عن نفسه: «يبدو لي أنني قد سمعت شيئاً مثل هذا من «سافو» الجميلة أو من الحكيم «أناكريون» أو من بعض كتاب النثر»(٢).

إن النخبة الأثينية، كما يصورها أفلاطون، لاتعرف النصوص الشعرية معرفة ممتازة وحسب، بل تبدي، أيضاً، اهتماماً عظيماً بمناقشة هذه النصوص وتفسيرها الذي يغدو عند تلك النخبة عملاً متميزاً، ففي محاورة «إيون» يصور أفلاطون سقراط وهو يحاور المنشد الشاعر «إيون» حول أداء قصائد هوميروس. ويقدم أفلاطون في محاورته «بروتوجوراس» تفسير السفسطائيين لأشعار سيمونيديس. وفي «هيبياس الأصغر» يقوم بمناقشة فضائل أبطال هوميروس. إن الشعر جزء أساسي من المناخ الروحي الذي يعيش فيه سقراط ومحاوروه، ففي تعليقاتهم المتنوعة يتم استعراض الشعر اليوناني كله تقريباً، وتستخدم النصوص الشعرية كشهادات على الواقع في جميع مجالاته، ووثائق إخبارية عن أحوال الناس في الماضي والحاضر ووصف سلوك الناس في ظروف معينة. ولكن، إلى جانب هذا الاستخدام المحايد للنصوص الشعرية بوصفها مادة يستخدمها المتحدث لتأكيد أفكاره، تتضمن محاورات أفلاطون تقويمات نقدية إيجابية وسلبية للشعر يطلقها المتحاورون. ومن الطبيعي أن ينال الجزء الأعظم من تلك التقويمات هوميروس الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره بكثير. ولم تكن تقويمات أفلاطون لهوميروس واحدة في المحاورات، فهو يمجده ويمدحه تارة، ويسفه شعره ويهجوه تارة أخرى. أما التقويمات الإيجابية فيجدها المرء عندما ينظر المتحاورون إلى هوميروس بعيني الشعر نفسه، أي عندما يرون في الشاعر خادماً ملهماً لآلهة الشعر. ففي هذه الحالة يصف المتحاورون الشعراء بأنهم يملكون معرفة حقيقية بالحوادث مصدرها آلهة الشعر. ذلك ما نجده، مثلاً، في محاورة «المأدبة» حيث تقول ديوتيما كلمات متحمسة عن إبداع هوميروس وهيزيود.

ولا شك أن الناس يفضلون هؤلاء الأطفال (المقصود أبطال هوميروس وهيزيود) على الأطفال الذين هم من لحم ودم، فمن لا يغبط هوميروس وهيزيود وغيرهما من فحول الشعراء على ما خلفوه من أطفال، هؤلاء الأطفال الذين حققوا لآبائهم شهرة ومجداً وخلوداً(٣).

يتضح من هذا القول أن هوميروس مقوم تقويماً إيجابياً لا من حيث امتلاكه «للإلهام» فحسب، بل من حيث مقدرته في بناء الصور الفنية أيضاً. غير أن الحيز الذي تشغله التقويمات السلبية في المحاورات أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله التقويم الإيجابي. وتأخذ التقويمات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات: اتجاه أخلاقي، واتجاه ديني، وثالث معرفي. وقد تركزت انتقادات أفلاطون لهوميروس في محاورته «الجمهورية» حيث يتهمه بأنه لا يصور الناس والآلهة كما يجب أن يكونوا، وأنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية. وفي حين أن هذه المعرفة كانت تعني في محاورة «إيون» الاطلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في «الجمهورية» المعرفة الديالكتيكية للماهيات فوق الحسية. ويبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعر من مدينته الفاضلة.

يقف أفلاطون هذا الموقف المزدوج نفسه، موقف المدح والذم، في محاوراته من جميع الشعراء المذكورين فيها تقريباً، وقد اكتسب الشعر من خلال مجمل تلك التقويمات المتناثرة في المحاورات دور الشريك الند لبقية المتحاورين فسواء توجه المتحاورون إلى الشعراء باحثين عندهم عما يؤكد أفكارهم، أم توجهوا إليهم منتقدين، فإنهم في الحالتين كانوا يرون في الشعر قوة روحية حقيقية حية. ولكن هذا الإشراك البسيط للشعر في الصورة الحوارية للبيئة لا يعكس المعنى الكامل لأقوال أفلاطون عن الشعر، فمحاورات أفلاطون لم تكن مجرد تجسيد لأحاديث النخبة المثقفة، بل كانت أيضاً صياغة جديدة لنمط (نموذج) جديد للعالم وماهية جديدة، ومعرفة جديدة، وإنسانية جديدة، صياغة تقف مقابلة للصياغة التي قدمتها الحضارة اليونانية السالفة كلها. وكان من مقومات هذه الصياغة الجديدة فضح الآراء السائدة والبحث عن المعرفة «الحقيقية» وتصميم (النموذج) الجديد للدولة والكون على أساسها، وقد شغلت دراسة الشعر في هذه العملية ومن وجهة نظر فلسفية متميزة مكانة عظيمة في المحاورات. إن العودة إلى المادة الشعرية في المحاورات تجعلنا نظن أن الاستشهادات بالشعر مستقل كل منها عن الآخر. غير أن مجملها لايتيح لنا إمكانية الحديث عن دور الشعر في حياة أثينا الثقافية فحسب، بل يمكننا أيضاً من إحياء تلك الحلقة من المسائل الشعرية التي كانت في مركز اهتمام أفلاطون نفسه، ونحن نستطيع أن نجمل هذه المسائل في سؤالين أساسيين اثنين هما: «ما جوهر الفن الشعري ومصدره؟ وما وظيفته في الحياة الإنسانية؟».

جوهر الفن الشعري ومصدره

لقد أجابت الحضارة اليونانية عن مسألة جوهر الفن الشعري ومصدره قبل أفلاطون إجابتين مختلفتين: الأولى تقليدية سادت من زمن هوميروس حتى بندار، تزعم أن الشعر هدية الآلهة، أي أنها تربط الشعر بمصدر غير عقلاني، والثانية سفسطائية تخالفها فترى أن ما يميز الشعر هو أوزانه، أي صيغته المنظومة، أما في محاورات أفلاطون فيتكلم الشعراء طوال الوقت على ألسنة شخوصهم وقد لاقت نظرتهم الخاصة إلى جوهر الشعر انعكاساً مباشراً في كلامهم.

جمعت نظرة أفلاطون إلى جوهر الشعر في «دفاع سقراط» و«إيون» بين إيمان الشعراء (بألوهية موهبتهم) وبين تعاليم السفسطائيين حول «الكلمة الكاذبة».

فإذا كان السفسطائيون يزعمون أن الكلمة لا تقدم إلا رأياً، وأن المعرفة غير الحقيقية تنجم من سياق الكلمات، فإن أفلاطون، على عكسهم، يعتقد أن عدم معرفة الشعراء لاتعني أكثر من أنهم لا يمكن أن يكونوا مرجعاً في تلك الأمور التي تتطلب إدراكا «عقلانياً» كالعلوم والحرف وما شابه ذلك، وأن إبداعهم مرتبط بمجال اللاعقلانية، وهكذا تتحد النظرة الشعرية بالنظرة السفسطائية إلى الشعر عند أفلاطون من خلال مقابلته بين الشعر «اللاعقلاني» وبين الأمور العقلانية. وهو في «دفاع سقراط» يضع الشعراء في صف واحد مع الأنبياء والمبشرين لأنهم مثلهم لا يفهمون ما يقولون وهذا ما يجعلهم خارج جماعة الحكماء.

«. . . وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحماسية أو ماشئتم من صنوف الشعر، وقلت في نفسي، إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء فسأجدني في إزائهم أشد جهلا، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم استفسرهم إياها لعلي أفيد عندهم شيئاً. أفأنتم

مصدقون ما أقول؟ واخجلتاه! أكاد استحي من القول لولا أني مضطر إليه، فليس بينكم من لايستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوا هم وهم ناظموه، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها: هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية»[٤].

يتضح من المقطع الذي أوردناه أن أفلاطون الذي فهم الشعر كما يفهمه الشعراء أنفسهم بوصفه وحياً وإلهاماً لا يقر لهم بما يدعونه من امتلاك قمة المعرفة وقمة الحكمة ويطرح في شخص سقراط حكمة جديدة بديلة، إن مثل هذا الاتهام للشعر بـ«الجهل» والإقرار، في الوقت نفسه، بطبيعة جوهره كما فهمها الشعراء أنفسهم موجودان في محاورة «إيون» ففي الحوار بين سقراط والشاعر المنشد إيون يسعى المتحاوران إلى الكشف عن سر قوة تأثير الفن الشعري في المستمعين. وكما في دفاع سقراط تجرى المقابلة هنا بين المعرفة والإلهام الشعري، ويتم بالإضافة إلى ذلك، تحليل استيعاب العمل الشعري، وهو تحليل يذكرنا بكلام جورجياس عن قوة الإقناع الكامنة في الكلمة التي تجعل المستمع يشعر بالخوف والإشفاق تجاه أحزان الآخرين وأفراحهم. وقد وصف أفلاطون معاناة الخوف والإشفاق حين ينشد الشاعر المغني قصائد هوميروس على النحو التالي: «إني عندما أتغنى ببعض أبيات رقيقة تخضل مآقي بالدموع وعندما أراجع بعض أبيات مروعة يقف شعْري فرقاً ويئزّ فؤادي من فرْط الوجل. . .

وأشهدهم (المستمعين) من فوق المسرح يذرفون الدموع وينظرون نظرات الهول وقد ذعرتهم أقوالي»[٥].

واذا كان جورجياس يفسر واقعة التأثير العاطفي للكلمة الفنية بأنها قدرة الكلمة نفسها على إبلاغ النفس معرفة من نوع متميز ورأياً يكون وسيلة لإدراك الواقع، فإن أفلاطون يخرج من ملاحظة الواقعة نفسها بنتيجة مناقضة لذلك تماماً، إنه يرى في الاستيعاب العاطفي إخضاع العقل لسلطة اللاعقل (المسّ)، فسقراط يعلق على كلمات إيون بشأن تأثر المستمعين متسائلاً:

«أتقول يا إيون إن ذلك الرجل يملك حسه وهو بينما يكون متحلياً بالثياب الفاخرة ومعصباً بالأكاليل الذهبية لا يتمالك من البكاء بين المحرقات والمهرجانات من دون أن ينال خسفا أو يخاف عسفاً، وهو واقف بين عشرين ألفاً من الرجال الخلان لا يتهجمه أو يظلمه أحد؟. .

فيجيبه إيون: كلا وحياة زفس يا سقراط»[٦].

هكذا تتكشف بوضوح نظرية المسّ الشعري أو الإلهام الشعري عند أفلاطون الذي يقسم عمل البداية غير العقلانية إلى أربع درجات مقتفياً بذلك أثر إيوريبيديس هذه الدرجات هي: آلهة الشعر - الشاعر - المنشد - المستمع.

إن جورجياس حين يطلق صفة «إلهي» على الكلام يعني بها أنه كلام «مؤثر» مبتعداً بذلك عن معنى هذه الكلمة الحرفي، أما أفلاطون فيستخدمها بمعناها الحرفي ويضع «الموهبة الإلهية» للشاعر في مقابل المهارة الحرفية ويجعلها أسمى منها. يقول سقراط في محاورة «إيون»:

«إن عندك حذقاً في امتداح هوميروس ليس هو بالفن كما تقدم البيان ولكنه مدد إلهي يهزك ويغريك

بالثناء. وهو أشبه شيء بالحجر الذي يدعوه إفريبدس الحجر المغناطيسي وغيره الحجر الهرقلي، فهذا الحجر لا يقتصر على جذب الحلقات الحديدية المتصلة به، وإنما يهبها من القوة ما يمكنها أن تفعل ما يفعل الحجر نفسه، أي أن تجذب حلقات أخرى بحيث يتألف منها أحياناً سلسلة كبيرة، كذلك ربة الشعر تخلق لها قوماً ملهمين وبهم تتواصل سلسلة طويلة من ذوي الإلهام فجميع شعراء الملاحم المجلين لم ينسجوا مطارف شعرهم بفضل الصناعة ولكن هو الإلهام قد هبط عليهم وتبطن مداركهم فدبجوا منظوماتهم الرائعة..

... الشاعر خلق خفيف مقدس وذو أجنحة، بيد أنه لا يقوى على النظم إن لم يفض عليه روح الإلهام ويختطف حتى كأنه فار فائر جنونه، كذلك كل إنسان إن لم يسم به الإلهام عجز عن النظم والغناء»[٧].

إن المستمع هو آخر حلقة من الحلقات التي قلنا إنها تنال القوة من بعضها وكلها من الحجر الهرقلي، وإن الحلقة الوسطى هي أنت أيها المنشد والممثل، والأولى هي الشاعر، أما الله فهو الذي يجذب بواسطة مجموعها روح البشر أيان شاء معلقاً بعضاً ببعض[٨].

لقد حدد أفلاطون في كلمات سقراط هذه موضوعين يمكن أن نسمي الأول منها «علم نفس الإبداع الشعري» وأن نسمي الثاني «علم نفس الاستيعاب الشعري»، وطور هذين الموضوعين في محاوراته اللاحقة راسماً نموذجاً لذلك الفن الجديد الذي طرحه في محاورة «القوانين» صيغة توفيقية بين الفلسفة والشعر. إن كلام أفلاطون عن الحدس في محاورته «إيون» استمر في محاورته «مينون» و «المأدبة» و «فايدروس». ففي «مينون» يشرح أفلاطون مفهوم «الإلهام الإلهي» والجاذبية والوحي على أنه ملكة الكلام على الأشياء العظيمة من دون معرفة ما يدور عليه الحديث. ومن هذا التعريف السلبي للحدس بوصفه «جهلاً» ينتقل أفلاطون في «المأدبة» إلى تحليل عملية الإبداع التي تجري في النفس الإنسانية، وهو يميز في هذه العملية عنصرين أساسيين هما التماس مع الجمال أو الفضيلة والسعي إلى الخلود، ويجمع معاً الشعر والعمل في مجال الدولة وكل إبداع مبتكر. ويتم، من وجهة النظر هذه، تقويم أعمال هوميروس وهيزيود بوصفها أعمالاً رائعة وخالدة. ويعود أفلاطون من خلال كلام سقراط في محاورة «فايدروس» مرة أخرى إلى مسألة «المسّ الإلهي» مؤكداً على ضرورته من أجل الإبداع الشعري:

«ولكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظناً منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا. فلا شك أن مصيره الفشل. ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسّهم الهوس»[٩].

وظيفة الشعر ودوره

إن أفلاطون بتثبيته للشعر في المكانة والموقع اللذين وضع الشعر نفسه فيهما في فترة سيطرته على مناحي الحياة الروحية عند اليونانيين (من هوميروس إلى بندار)، خلّص الشعر إلى درجة معلومة، من انتقادات فلاسفة القرن السادس قبل الميلاد، ولكنه حرمه أيضاً من ادعائه دور الريادة الروحية في الحياة الإنسانية، لقد اكتسب الشعر، السامي في أساسه، الحق في أن يكون «غير عارف وتحرر من مطالبته بأن يقدم لمستمعيه الحقيقة عن العالم، كما اكتسب، في الوقت نفسه، وظيفة أخرى هي «التماس مع الجمال» وهذا الإعلان بالذات عن الدور المتميز للشعر، المختلف عن الدور الذي تؤديه المعرفة الدقيقة، هو القاعدة التي استند

إليها أفلاطون الفليسوف في هجومه على الشعر التقليدي وهو يناضل من أجل صورة جديدة للعالم والمجتمع والإنسان.

لقد كان الجزآن الثاني والثالث من محاورة «الجمهورية» الخطوة الأولى في هجوم أفلاطون حيث كان ميدان المعركة برنامج تربية طبقة المحاربين في المدينة المثالية، ففي هذين الجزأين صنف أفلاطون الفن وانتقده بسبب وظيفته المتميزة الخاصة به وهي قدرته على التأثير في مشاعر المستمعين.

إن علم نفس الكلمة الفنية الموجود في أساس التجارب الأسلوبية للسفسطائيين، والذي أشار إليه جورجياس بوصفه جاذبية سحرية ترغم الإنسان على معاناة أحزان الآخرين وأفراحهم، وكأنها تخصهم، لاقي عند أفلاطون تفسيراً جديداً بوصفه ملكة قادرة ليس على إثارة العواطف فحسب، بل على تكوين الروح أيضاً. ويتخذ مفهوم تكوين الروح عند أفلاطون طابعاً «آليا» إلى حد بعيد، إذ يرى أنه يعني إلباس روح المستمع «النموذج» الموجود في العمل الفني. وانطلاقاً من هذه المقدمة يحدد أفلاطون في «الجمهورية» برنامج التربية المدعو إلى تكوين الإنسان الحامل لصفات محددة بواسطة الفن. وهكذا تحدد الغاية انتقاء الوسائل التي كان الشعر واحدة منها. غير أن الشعر لا يمتلك بحسب أفلاطون حق الوجود إلا بالقدر الذي يحقق المهمة المطروحة. إن هذه الدعوة إلى تحديد حرية تعليم الفن وإخضاعه لقواعد خارجة عنه كانت أساس هجوم أفلاطون الأول على تقاليد اليونان الشعرية. لقد بدأ انتقاد أفلاطون بمطالبته بانتقاء الشعر وفصل ما هو ضروري منه عما هو غير ضروري، وما هو جيد عما هو رديء، وهو يعبر عن ذلك بالكلمات التالية:

«فأول واجب علينا هو السيطرة على ملفقي الخرافات، واختيار أجملها ونبذ ما سواه، ثم نوعز إلى الأمهات والمرضعات أن يقصصن ما اخترنه من تلك الخرافات على الأطفال وأن يكيفن منها عقولهم أكثر مما يكيفن أجسادهم بأيديهن. ويجب أن نرفض القسم الأكبر مما يملى عليهم من الخرافات في هذه الأيام»(١٠)

يتضمن هذا المقطع إعلاناً صريحاً عن أسلوب جديد في التعامل مع العمل الأدبي يختلف عن أسلوب السفسطائيين في تفسير معناه، وعن أسلوب البلاغيين في انتقاده من حيث مطابقته لقواعد الفن الأدبي. فالمطروح هنا، بديلاً عن الأسلوبين، سلم مقاييس موجود خارج العمل الأدبي نفسه، نابع من تأثير الأدب على روح المستمع وأخلاقه وقد أدى هذا المعيار إلى تصنيف الأعمال الأدبية في حقلين هما «مسموح به وممنوع».

إن تحليل الفن في الجزأين الثاني والثالث من الجمهورية هو مثال واضح على ذلك النقد، ففيه يشار بصراحة إلى الهدف النهائي الذي يسعى إليه أفلاطون من خلال انتقاده للفن. وهذا الهدف هو جملة من الخصائص التي يجب أن يتصف بها المحارب المدافع عن المدينة«الفاضلة». فعلى المحارب في رأي أفلاطون، أن يكون فيلسوفاً شجاعاً سريعاً قوياً، وعلى الفن أن يربيه ليكون كذلك. ويقوم أفلاطون بمحاولة قياس الفن الشعري بمقياسه فينظر إليه من جوانب ثلاثة هي: الأسطورة، أي المشهد الموصوف نفسه، والأسلوب، والمرافقة الموسيقية، ويحكم على كل منها من خلال مطابقته للمهمة الأساسية. وهنا يتحول النقد إلى حملة تفتيش يتم من خلالها تحديد مايسمح باستخدامه وما لا يسمح باستخدامه من الشعر في تربية المحاربين.

موقف أفلاطون من الأسطورة

يقتصر تحليل الأسطورة عند أفلاطون على انتقاد المشاهد الوصفية فيها وانتقاد جوانبها الأخلاقية التي بدت مبتذلة بالقياس إلى حضارة القرن الرابع الذي عم فيه اتهام الشعراء بالتحلل الخلقي. إن الإدانة الخلقية التي استقاها أفلاطون من كسينوفان، تحولت عنده إلى معالجة نقدية للنصوص نفسها «فحرم» بعضها وسمح ببعضها الآخر. وقد كانت بين الأساطير المحرمة أساطير هيزيود عن الصراع بين الآلهة والعمالقة وعن تحولات الآلهة وإخلالها بالقسم، وكذلك أساطير هوميروس التي تصور البكاء والضحك والخوف من الموت.

لقد تم انتقاد الأساطير ورفضها من وجهة نظر أخلاق المدينة في القرن الرابع التي كانت الفضيلة أساسها والتي كانت تقضي ألا يتصف الآلهة إلا بالصفات الإيجابية، يقول أفلاطون:

«وإذا زعم أحد أن زفس وأثينا نكثا العهود والمواثيق التي وضعها بنداروس فلا نوليه استحساننا، ولا نأذن أن يقال إن طاميس وزفس أثارا النزاع، واستعمال القوة بين الآلهة، ولا نأذن للشبيبة أن تصغي إلى القول المنسوب لاخيليس:

و إن أراد الله قلب أمة

أنبت شراً وشقاقاً بينها». (١١)

ولم يكن أفلاطون أقل إحساساً من السفسطائيين بشرطية التصوير الفني، بل كان يقدر تلك الفائدة التي يمكن الحصول عليها من «الكذب» إذا ألبس لبوس الحقيقة، فنحن نجد في الجزء الثاني من «الجمهورية» العبارة التالية:

«.. وفي الأساطير التي نحن بصددها، ولا ندري حقيقتها القديمة، أليس الكذب مفيداً لأنه يقربنا إلى الحقيقة»(١٢)

إن المقياس لتصنيف الأدب في الصنف الممنوع أو المسموح به ليس «الصدق الحقيقي في وصف الأحداث في الأسطورة، وإنما تأثيره المحتمل في أخلاق المستمع.

يتخذ أفلاطون عند تحليله للأساطير الشعرية موقفاً منهيا يتيح له أن يرى في وقت واحد جمال العمل الفني وقدرته على الإمتاع وعلى «جعل المستمع» يماثله وأن يرى أيضاً موقعه بين الوقائع الأخرى التي تكون المجتمع بمجمله.

نقده للشكل الشعري

ويعالج أفلاطون الجانب الآخر من الشعر، أي صيغته الكلامية، من زاوية النظر ذاتها، فهو يرى، قبل كل شيء، أن الشعر قدرة على «جعل» المستمع «يماثله». إن ما يجتذب اهتمامه في الصيغة الكلامية، ليس جانبها النحوي أو المعنوي وإنما جانبها «التمثيلي» أسلوب الكاتب في نقل المحتوى أي المحاكاة التي كانت تعني قبل أفلاطون، التمثيل، أو فن تقمص الشخصية. وهو يعطي مفهوم «المحاكاة» التعريف التالي.

وحين يتكلم أحد بلسان غيره ويبدي أعظم مماثلة له في نغمته وإشاراته، ألا نقول إن ذلك تمثيل؟ (١٣)

واستناداً إلى هذا المفهوم يقسم أفلاطون الشعر كله إلى ثلاثة أجناس بحسب الأسلوب الذي يعرض به الكاتب محتوى عمله، أي بحسب طبيعة أداء الكاتب لدور «المحاكي».

لقد أبرز أفلاطون ثلاث وسائل يعتمدها الشاعر في إبداعه، وأعطى، على أساس ذلك، أول تقسيم نعرفه للألوان الأدبية اليونانية إلى التراجيديا والكوميديا والنشيد والملحمة، يقول أفلاطون في الشعر، كما في الأساطير ثلاثة أقسام:

أحدها تمثيل كالمأساة والكوميديا، والآخر رواية الشاعر نفسه رواية بسيطة.

وتجد هذا النوع بالأكثر في خمريات باخس، والثالث يجمع بين هذين النوعين: القصصي والتمثيلي وهو يلاحظ في الشعر القصصي وكثير من أمثاله.(١٤)

يناقش أفلاطون هذا الجانب الشكلي في الشعر من الزاوية نفسها التي ناقش منها محتواه. إنه يرى الخاصة الأساسية للشعر في التفاعل بين العمل الفني والمستمع، أي في أن المستمع «يحاكي» الشعر في نهاية المطاف. ومن وجهة النظر هذه يرى أفلاطون أن الشعر الذي يعتمد «المحاكاة» (أي الدراما) هو أشد أجناس الشعر تأثيراً، أي أكثرها قدرة على جعل الإنسان مقلداً، ولذا فهو أشد الأجناس الشعرية خطراً وهذا يجعل مراقبته مراقبة دقيقة أمرا ضرورياً للغاية. وهكذا يكتسب الشعر في نظر أفلاطون، بالإضافة إلى قدرته على إكساب الإنسان صفات أخلاقية معينة، قدرة على إكسابه ملكة «التقليد» ملكة «تقمص الشخصية» وفن التمثيل.

لم يغفل أفلاطون أن يحدد بوضوح الغاية من نقده، فقد أشار إلى تلك الخصائص التي يجب أن يتحلى بها المحاربون، وعلى أساس ذلك أجرى حملة تفتيش على النصوص الشعرية التراجيدية.

إن أفلاطون يقترح هنا أيضاً، كما فعل حين حلل الأساطير، قائمة بالأعمال الممنوعة التي لايجوز استخدامها في تربية المحاربين وهي: تصوير النساء اللواتي يشتمن أزواجهن أو يبكين أو يجدفن بحق الآلهة، وكذلك تصوير العبيد والمهرجين والمجانين والحرفيين وصهيل الخيل وصخب البحر وخوار الثيران والرعد وما شابه ذلك.

وعن طريق إخضاع الأسلوب لقواعد شكلية أقام أفلاطون - كما فعل البلاغيون قبله - علاقة تبعية بين أسلوب الكلام والطابع الأخلاقي للمتكلم، معلناً وجود أسلوبين للكلام هما: أسلوب الإنسان الشجاع وأسلوب الإنسان الردىء.

ولكن، إذا كان البلاغيون يرون أن الكلام الجيد هو صورة الروح الجيدة وأنه يكون بقدرة الخطيب على الجمع بين «الفائدة والحلاوة»، قدرته على طرح موضوعات هامة ومهارته الفذة في استخدام الأدوات الأسلوبية، فإن أفلاطون يتوصل إلى نتيجة مناقضة لذلك تماماً. فهو بعد آن يحدد الأسلوبين اللذين أشرنا إليهما، ويحدد لكل منهما الموضوع الذي يحاكيه وإيقاعه وهارمونيته، يربط بكل منهما هدفاً للتأثير الشعري يناقض هدف التأثير الشعري للأسلوب الآخر. إنه، انطلاقاً من القواعد الأخلاقية للدولة، يلفظ من المجتمع الفاضل الشاعر «المقدس» المدهش الممتع «ويقبل فيه الشاعر الأكثر صرامة والأقل إمتاعا».

التأثير الأخلاقي النفسي للشعر

ليس إظهار «الممتع»، و«المفيد» في الشعر من اختراع أفلاطون، فقد سبقه البلاغيون إلى ذلك، ولكن نظرية أفلاطون تتميز في طريقة تطبيقها على النصوص، فالبلاغيون يرون أن المفيد في الشعر هو المحتوى الجاد، أما الممتع فهو القصص المسلية وكذلك اللذة التي يبعثها الكلام المصوغ بمهارة. وينحصر الجمع بين الممتع والمفيد، عند البلاغيين، في عرض المحتوى المهم بواسطة أدوات أسلوبية مستخدمة بمهارة. غير أن أفلاطون رأى أن الغاية النهائية من الشعر هي التأثير النفسي الذي يجعل المستمع يماثله، ولذا كان في حقل اهتمامه، بالإضافة إلى محتوى الأساطير، الوسائل المستخدمة في المحاكاة ومنها الفن التمثيلي «التقليد» والهارمونية والإيقاع، وقد صنف أفلاطون نتائج التأثير النفسي للشعر وفق معايير «أخلاقي ـ غير أخلاقي» و«مسموح به ـ ممنوع» وطبق هذه المعايير ذاتها على الوسائل التي يتحقق بواسطتها ذلك التأثير. وهكذا لم يبق «المسموح به» والأخلاقي محتوى الأساطير فقط وإنما سماتها التمثيلية و إيقاعاتها وهارمونيتها أيضا. ولذا فإن شكل العمل الفني حصل على تقويم أخلاقي في نظرية أفلاطون وانقسم إلى شكل يصلح لمحتوى «جيد» وشكل يصلح لمحتوى «رديء».

إن هذه النظرة إلى التأثير الأخلاقي ـ النفسي لفن الشعر تفسر اهتمام أفلاطون بالجانب الموسيقي فيه، ذلك الجانب الذي قومه من المواقع نفسها وبالمقاييس عينها التي قوم بواسطتها أسلوب الشعر ومحتواه، وفي هذا المجال فرض أفلاطون على الإيقاعات أن تكون خاضعة للكلمات وليس العكس. وهو في تحليله للجوانب الثلاثة لفن الشعر، ووضعه للقواعد الضرورية لكل منها، حدد قاعدة عامة تشمل الفن كله، فجعل الإيقاعات الجيدة تابعة للكلام الجميل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الهارمونية والإيقاع اللذين يتبعان- بحسب رأيه- الكلام أيضا، كما جعل لذلك كله مصدرا واحدا هو «بساطة النفس» التي لم تكن تعني في نظره السذاجة، وإنما تمتع العقل بالصفات الملائمة للحق والخير والجمال.

لقد اقترح أفلاطون من أجل تأسيس فكرته عن ارتباط القيمة الأخلاقية بالجمال نظاما «للعملية النفسية، واصفا» كيف ينفذ الإيقاع والهارمونية إلى الروح فيثيران فيها «نبل» السلوك، إذا كان الإنسان حاصلا «على تربية جيدة، أوالعكس، إذا كان حاصلا على تربية سيئة.

وأفلاطون، إذ يعالج الوسائل التشكيلية للفن بوصفها الأساس الذي يخلق الخصائص الأخلاقية في روح الإنسان، يحصل على إمكانية معالجة فن الشعر وتقويمه بمعيار جمالي جديد يجمع بين متطلبات الخير والجمال، ولم يقصر أفلاطون صلاحية هذا المعيار على الشعر وحده، بل عممه على نشاط الإنسان الإبداعي بعامة. إن وحدة «الجمال ـ الخير» التي طرحها أفلاطون في بداية نقاشه مع الشعر معيارا «جديدا» لقياس قيمة الفن، أصبحت فيما بعد حجر الزاوية في جهوده لنقل النقاش إلى المجال الذي ركز فيه اهتمامه، ألا وهو خلق نمط جديد من الإبداع الأدبي المنسجم ومتطلبات العقل.

وقد وصل أفلاطون إلى هذه المرحلة الجديدة في نقد الشعر اليوناني وإنشاء نمط الفن المثالي في الكتاب العاشر من «الجمهورية» وفي «القوانين»، أي بعد أن عرض تعاليمه الجديدة عن النفس وعن الوجود المطلق والخير.

يعتمد (علم نفس) أفلاطون على تقسيم النفس إلى ثلاثة أجزاء مكونة هي: النفس العاقلة، والنفس الغضبية، والنفس الشهوانية. وهذا التقسيم مستوحى في أساسه من تقسيم الحياة الاجتماعية في الدولة ـ المدينة. لقد طبق أفلاطون على مفهوم «النفس» مبدأ التماثل مع المجتمع، وهذا ما جعله لا يتوقف عند تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء، بل دفعه أيضا «إلى أن يزعم أن هذه الأجزاء تتفاعل فيما بينها تفاعلا، يشبه ذلك الذي يحدث بين الفئات الاجتماعية، فهي عنده تتصف بالحركية وبسيطرة أحدها على الآخر، وبالتنافس، ولذا كان «التوازن» في نظره، شرطا «ضروريا» لحياة النفس حياة ناجحة. ومن هذا الموضع الجديد في نظرته إلى ماهية النفس عاد أفلاطون في الجزء العاشر من «الجمهورية» إلى مناقشة الدور التربوي لفن الشعر.

العلاقة المعرفية بين فن الشعر وموضوعه

لقد ظلت الصفة الخاصة بالأدب التي أشار إليها أفلاطون في الجزأين الثاني والثالث من «الجمهورية»، وهي «تقليده» عالم الظواهر الحسية وجعل روح المستمع تماثله، في مركز اهتمامه، غير أن أفلاطون أضاءها في الجزء العاشر من كتابه إضاءة جديدة. إنه يعيد هنا طرح المسألة التي سبق أن ناقشها في محاورة «إيون» بشأن قيمة الشعر بوصفه وسيلة لمعرفة العالم الواقعي، وقدم عنها إجابة جديدة ترسم هرما «متدرجا» للعلاقة بين فن الشعر وموضوعه، وقد وضع أفلاطون في أعلى درجات الهرم عالم الماهيات المدركة بالعقل (المثل)، ووضع في الدرجة الثانية عالم الأشياء المحسوسة بوصفها تقليدا للماهيات. أما في الدرجة الثالثة فوضع تلك الصور التي ينشئها الفن (الرسم والنحت والأدب)، مجسدا الأشياء المحسوسة بواسطة التقليد. ومن وجهة النظر هذه قوم أفلاطون الفن الشعري، معتبرا إياه الأكثر بعدا عن الحقيقة والأقل شأنا في تقديم المعرفة لأنه تقليد للتقليد.

وكما أشار أفلاطون في «إيون» إلى جهل المنشد بتلك الحرف التي يغتني عنها، يعلن في الجزء العاشر من «الجمهورية» عدم معرفة الفنانين المقلدين لتلك الحرف التي يقلدونها: وهو يرى أن التقليد الشعري لا يختص بالعنصر العقلي بل يختص بعنصر أدنى منه، ويقول إن «الخلق الرصين الهادئ قلما يبدي ميلا إلى التقليد الشعري، وإن الناس الذين اعتاد الشعراء المثول أمامهم بأشعارهم لا يقدرون التقليد ولا يقدرون تعب الشعراء فيه» (١٥).

وإذا كان أفلاطون يقوم دور الشعر في «محاكاة» الموضوعات الخارجية بوصفه «جهلا» فإنه يرى في دوره النفسي (جعل المستمع يماثله) عائقا لعمل الجهاز المعرفي عند المستمع (العقل)، فعند دراسة استيعاب النفس (ذات الأجزاء الثلاثة) للشعر، يجعل أفلاطون التفاعل بين الشعر وروح المستمع في الجزء الغضبي من تلك النفس واصفا تأثير العمل الشعري بأنه إثارة للغضب والإشفاق.

هكذا يضع أفلاطون الشعر في مستوى أدنى من المعرفة المنطقية والمعرفة العملية، فيصل بنقده لفن الشعر إلى حد الهجوم صراحة على هوميروس الذي ظل قرونا، يعد المربي الأول لليونانيين، ويدعو المعلمين إلى عدم استعمال كتاباته في تهذيب الاحداث، مشيرا إلى أن الشاعر يستعمل في وصف الآلهة لغة مثيرة للغضب ويشجع بأشعاره المخاوف من الموت في قلوب الفتيان بإخبارهم أن الحياة في العالم الآتي مظلمة، ويصور صفات أكابر الرجال لبصرهم وسمعهم بصورة محقرة أو مضحكة أو دنية، وهو يرفض في نهاية المطاف أن

يفسح لهوميروس وأمثاله، مكانا في مدينته الفاضلة ويقول: «نرجو ألا يسوء هوميروس ولا غيره من الشعراء حذفنا هذه الأبيات وأمثالها، لأننا نحذفها لا إنكارا لشاعريتها، ورغبة الكثيرين في سمع تلاوتها، بل قياسا على ما فيها من الشاعرية لخطر سمعها على الكبار وعلى الصغار، الذين يجب أن يظلوا أحرارا، وعندهم الموت ولا ذل الاستعباد». (١٦)

إن هذا الافتراق عن هوميروس معنى مزدوجا كشف عنه أفلاطون نفسه، فهو من ناحية يواصل وينهي النقاش القديم بين الشعر والفلسفة، و من ناحية أخرى يفتح طريقا لنمط جديد من الفنون يلمح إليه أفلاطون بقوله إنه يجب علينا أن «نحصر أنفسنا في مراقبة شعرائنا، فنوجب عليهم أن يطبعوا منظوماتهم بطابع الخلق الحميد، وإلا فلا ينظموا، أو نوسع نطاق مراقبتنا فتشمل أساتذة كل فن، فنحظر عليهم أن يطبعوا أعمالهم بطابع الوهن والفساد والسفالة والسماجة، سواء في ذلك رسوم المخلوقات الحية أو الأبنية، أو أي نوع آخر من المصنوعات، ومن لا يستطيع غير ذلك فننهاه عن العمل في مدينتنا». (١٧)

المطالبة بفن شعري جديد

لقد اكتسب الافتراق عن هوميروس، إذن، معناه من خلال المطالبة بإنشاء فن جديد يجمع بين المتعة والفائدة، وفي هذا المجال كان أفلاطون منسجما، مع ما طرحته حضارة القرن الرابع العقلانية كلها، وقد صاغ أفلاطون برنامج الفن الجديد الذي ألمح إليه في النص المقتبس السابق من «الجمهورية» صياغة مكتملة في كتابه «القوانين».

يقدم أفلاطون في كتاب «القوانين» نموذجا «ثانيا» لمجتمعه المثالي، ويحدد في هذا الكتاب فن الكلمة الصالح لذلك المجتمع. إن أفلاطون يؤكد في القوانين ضرورة وجود الفن الشعري وحاجة الإنسان إليه، ويقترح المعايير التي يجب ان تخضع لها هذا الفن. ويكاد البرهان الأفلاطوني على ضرورة الشعر أن يكون «فيزيولوجيا» فهو يبرز في النفس الإنسانية إحساسا «أوليا» بالمتعة والمعاناة ترتبط به الفضيلة والرذيلة من ناحية، وإحساسا بالإيقاع والهارمونية من ناحية أخرى.

يقول أفلاطون، مفتتحا (الجزء الثاني) من كتاب «القوانين»: «إن أول مظاهر الضمير لدى الطفل انما هو الشعور باللذة والألم، وذلك هوالمجال الذي تكتسب فيه النفس لأول مرة الفضيلة والرذيلة. والمرء يكون سعيدا، و«محظوظا» إذا استطاع أن يكتسب الحكمة والاعتقاد الصادق المؤكد حتى وهو على أعتاب الشيخوخة». (١٨)

وهكذا فإن أفلاطون، بعد أن أبرز الإحساس باللذة والألم بوصفهما إحساسين أوليين عند الإنسان، ربط بهما مفاهيم «الفضيلة» و«الرذيلة» و«التربية».

وقد عرف الفضيلة بأنها ارتباط اللذة مع الحب والألم مع الكراهية في النفس، على النحو الصحيح.

أما التربية فرأى أنها التعامل الصحيح مع تلك المشاعر، ذلك التعامل الذي يعلم المرء أن يكره ما يجب أن يكرهه ويحب ما يجب أن يحبه، وأبرز أفلاطون في الفن طبيعته التمثيلية وارتباطه بغريزة الحركة، ورأى في ذلك ارتباطه العضوي بغريزة اللذة، يقول أفلاطون:

«ما من مخلوق صغير مهما كان نوعه . . وكما نستطيع أن نؤكد بعدل، يستطيع أن يحتفظ بجسمه أو بصوته ساكنا، إن هذه المخلوقات جميعا تحاول باستمرار إحداث الحركة وإرسال الصوت، فهي تنط وتقفز وهي ترقص وتلعب، كأنما هي في سرور وطرب، ثم هي تخرج أصواتا من جميع الأنواع، والحيوانات بأوسع نطاق لا تدرك شيئا عن النظام في هذه الحركات أوعدمه، وليس لديها معنى لما نطلق عليه بالإيقاع الموسيقي أو اللحن المطرب، ولكن بالنسبة لنا، فإن الآلهة التي نتكلم عنها كرفقاء، قد وهبوا لنا ليشاركوا فيما نقوم به من تهريج وطرب، وقد أعطونا أيضا القوة على أن ندرك ونستمتع بالإيقاع واللحن» .(١٩)

إن أفلاطون الذي ربط فن الغناء والموسيقى بإحساس الفرح استنتج من ذلك ضرورة الفن في التربية، وصاغ فكرته بقوله: «الرجل المتعلم تعليما جيدا، يستطيع أن يغني ويرقص جيدا» .(٢٠)

وقد وضعت هذه الصيغة أمام أفلاطون مهمتين:

الأولى: إيجاد مقياس الجمال في الفن وفي التربية.

الثانية: الملاءمة بين هذا المقياس، وبين طبيعة الفن نفسه. ومن أجل حل هاتين المسألتين عالج أفلاطون مسألة التناقض بين مطالبة التربية للفن بأن يجسد الجمال المطلق، وبين تلك المتعة الحقيقية التي يبعثها الفن عادة في نفوس الناس في حياتهم اليومية، واقترح للخروج من هذا التناقض الرقابة على نشاط الشعراء، وجوهر الرقابة التي قصد إليها أفلاطون هو ألا يسمح في المجتمع إلا بذلك الفن المتلائم والجمال المطلق، ومن أجل أن يستجيب الأدب لهذا الشرط طالب أفلاطون الأدباء أن يصوروا الفضيلة محببة دائما، وأن يصوروا الرذيلة منفرة دائما. يقول أفلاطون: «ولو كنت مشرعا لبذلت أقصى ما أملك من جهد في حمل شعرائي وكل المواطنين على إعلان هذه المبادئ، ولفرضت عقوبة أقل بقليل من الحد الأقصى على كل مواطن يسمع الناس عنه أنه يقول إن الأشرار يحيون حياة لذيذة وسارة، أو أن أسلوبا من الحياة يمكن أن يكون نافعا ومجزيا، ولكن أسلوبا آخر يمكن أن يكون حقا، وأكثر صوابا» .(٢١)

بهذه الطريقة رسم أفلاطون نموذجا جديدا لفن الكلمة تكون فيه فكرة العمل الفني المخطط لها سلفا أداة تربوية تستطيع أن توجه رغبات الإنسان الوجهة المطلوبة، ولكي يجد أفلاطون الشروط التي تجعل العمل الأدبي يؤثر حتما في المستمع، استخدم خبرة البلاغيين وملاحظاتهم بشأن (الكلمة الكاذبة المقنعة)، يزعم أفلاطون أن مقولته «الفضيلة سارة دائما»، مقنعة، وبذلك يحدد طبيعة تأثيرها في الناس، إنه إذ يلزم فن الكلمة أن يكون مقنعا ـ يسمح له في الوقت نفسه ـ أن يكون كاذبا، أي أن يستخدم الاختلاق بحرية، داعيا الأدباء إلى إخضاع الاختلاق والإقناع لخدمة الغاية النهائية ـ مصلحة الدولة ـ المدينة.

إن أفلاطون يتجاوز البلاغيين في مطالبته بالإقناع، فاذا كان هؤلاء يستهدفون في توجههم قاعة مجلس المدينة أو المحكمة، فإن أفلاطون يعلن أن على المشرع في مجتمعه المثالي أن «يجرب كل أساليب الحيل ليتأكد أن مثل هذه الجماعة كلها ستتفاعل مع الموضوع بنغمة واحدة لا تتغير مدى الحياة، وذلك مثل الحال في الأغنية والقصة والحديث. .» .(٢٢)

فن الشعر وسيلة للمتعة والفائدة والصدق

لقد رأى أفلاطون في الفن وسيلة للتربية، ولذا بدا له حتما «فنا اجتماعيا شعبيا» يشمل المجتمع بأسره، ولكنه لم يكن قادرا على الحديث عن إمكانية الفن الجماعي وضرورته إلا بعد تغيير معاييره لتقدير القيم الجمالية، وتغيير الموقف الذي اتخذه من قبل تجاه الفن، فإذا كان في الجمهورية يختار الشاعر الأقل إمتاعا والأكثر صرامة، فإنه الآن، ومن أجل الفن الجماعي، بات بحاجة إلى معيار تحتفظ فيه المتعة بكامل قوتها. وقد وجد أفلاطون هذا المعيار بتجزيء مفهوم «الممتع» الجمالي إلى ثلاثة أجزاء هي: المتعة والفائدة والصدق.

وبمساعدة هذا التجزيء غير أفلاطون تفسيره لمفهوم المتعة الجمالية نفسه، ففي الإمتاع الذي يبعثه الفن القائم على المحاكاة أزاح إلى المرتبة الثانية المتعة الحسية وأحل مكانها في المرتبة الأولى الصدق في تصوير الأصل، وانطلاقاً من ذلك تخلى أفلاطون عن تقويم الفن بمعيار المتعة وراح يبحث عما يتضمنه الفن من «شبه بالجمال».

إن إدخال معيار صدق المحاكاة والتماثل مع الأصل في عملية تقويم الفن جعل أفلاطون لايكتفي بتغيير معيار «المتعة الحسية» بمعيار «الإمتاع» المفهوم على نحو جديد، بل جعله يعيد النظر أيضاً في المجال الثاني لهجماته على الفن القائم على المحاكاة، وسبق أن قلنا إن أفلاطون وازن في الجزء العاشر من الجمهورية بين الفن والحقيقة، وبينه وبين المعرفة، ورأى في الحالتين عدم صدق المعلومات التي يقدمها، ولكن أصبح لزاماً عليه الآن، وهو يبني نموذج الفن الجماعي، أن يحرره من تلك الصفة السلبية. فمن غير الممكن أن يقنع الناس بمقولة أفلاطون عن الجميل: «الفضيلة سارة دائما» إلا إذا كان يمتلك معرفة ثابتة عنها.

غير أن المعرفة لاتتأتى بواسطة الفن اللاعقلاني الذي تلهمه الآلهة للشعراء. وهذا أمر كان أفلاطون يعتقد بصحته حين كتب «القوانين» اعتقادا «ثابتا» كاعتقاده به حين كتب «إيون» و«الجمهورية». ولذلك وجد حلاً آخر لهذه المسألة بأن أدخل شخصية الناقد إلى ميدان الفن، وجعل من واجبات هذا الناقد ـ القاضي أن يمتلك معرفة دقيقة عن موضوع المحاكاة وصحتها وعن نوعية المهارات الفنية[٢٣].

وهكذا بات نموذج الفن المقترح يضم ثلاثة أجزاء مكونة هي: موضوع المحاكاة «الفضيلة سارة دائما» ووسائل الصياغة الكلامية «الكلمة الكاذبة المقنعة» وأخيراً، معيار «صدق الإبداع الكلامي» أي القاعدة الجمالية التي يفرضها الناقد ـ القاضي المفوض بذلك على الفن:

وقد عاد أفلاطون بعد أن عرض في الجزء الثاني من «القوانين» برنامجه بشأن «الفن الجديد» إلى إثارة مسألة صلاحية التقاليد الأدبية الموروثة للمجتمع اليوناني. وإذا كان الرجل قد طرد هوميروس «من جمهوريته» في الجزء العاشر من كتاب الجمهورية وألمح إلى إمكان نشوء «فن بديل» فإنه في «القوانين» يقوم بحملة تفتيش جديدة على النصوص الأدبية، ولكنه لايتناول هذه المرة الملحمة بل المسرحية «التراجيديا والكوميديا».

يرى أفلاطون نفسه هنا، كما في الجمهورية، منافساً للشعر في الجدل بشأن التأثير في المجتمع والإنسان الفرد والدولة كلها.

لقد سبق أن ذكرنا أن كاتب الجمهورية أبعد الشعر عن تربية المحاربين لأنه يدمر هارمونية النفس ولايقدم معرفة حقيقية . ولكنه في القوانين لا يهتم بهذه الناحية وحدها ، بل يضع القواعد لجميع جوانب حياة الفرد في الدولة ـ المدينة ، فيرفض التراجيديا ، لأنها تحمل في ذاتها محاكاة لحياة مغايرة لتلك الحياة الضرورية للمجتمع الذي يخطط أفلاطون لبنائه ، غير أنه يقف موقفاً ألين تجاه الكوميديا ، ناظراً إلى «قرب الكوميدي من موهبته الخاصة في المقابلة بين المتناقضات» ، فيسمح بوجود شيء من الكوميديا في المجتمع على الرغم من أنه يحرم على المواطنين الأحرار المشاركة في أية أدوار كوميدية .

إن هذه الإدانة الصارمة للفن الاغريقي الذي ظل قروناً عديدة يعبر عن الحضارة الروحية الهيلينية ، ولم تكن أبداً جهلاً وإعراضاً أصم عن القوة الجمالية الكامنة فيه . وأفلاطون الذي رفض التراجيديا كان يصف الشعراء التراجيديين بـ«الإلهيين» ويصف هوميروس المطرود من جمهوريته بأنه أعظم شاعر مبدع . وهو في جداله مع الشعر يحس بقوة الشعر العظيمة ، بل كان يحس تجاه الشعر دائماً بشعور ينم على الاحترام العميق ، وكان يحلم دائماً بولادة شعر جديد ويقيس مهاراته الشخصية في الكتابة بمقاييس الشعر نفسه . لقد حفظ لنا كتاب «القوانين» محاكات أفلاطون الطريفة بشأن محاوراته التي قال في تأكيد جودتها إنها ليست أقل شأناً من الإبداعات الشعرية .

خاتمة

وهكذا نجد أن الشعر كان موجوداً دائماً في إبداعات أفلاطون من «دفاع سقراط» إلى «القوانين» تارة بوصفه جزءاً من الحياة التي تعيشها الشخصيات المصورة في المحاورات ، وتارة ثانية باعتباره موضوعاً للتحليل الفلسفي ، لقد نظر أفلاطون إلى الشعر بعين اليونان الكلاسيكية ورأى ـ أول ما رأى ـ السلطان الشامل لفن الكلمة على نفس الإنسان وحدد من هذه الزاوية ماهية الشعر ووظيفته .

وقد كشف أفلاطون ماهية فن الكلمة من جانبين :

١ ـ مصدره الخارجي ، وسماه آلهة الوحي .

٢ ـ مصدر الداخلي ، ورأى أن هذا المصدر هو حاجة الجسم الإنساني إلى الايقاع والهارمونية .

أما مجمل هذا الفن فقد رأي أفلاطون أنه يشمل ثلاثة مستويات :

١ ـ الأسطورة (المحتوى)

٢ ـ الأسلوب (طريقة التعبير والصيغة الكلامية)

٣ ـ المرافقة الموسيقية .

ويبرز أفلاطون في ذلك كله العلاقة بين الشعر وبين الوعي الباطن للإنسان بوضوح كاف ويجعلها في المقام الأول .

إن هذا الفهم لماهية الشعر يحدد تفسير أفلاطون لوظيفته . وإذا ما كان من المعروف جيداً قبل أفلاطون أن الكلام الفني يمكن أن يجعل المستمع يحس بآلام الآخرين وأفراحهم وكأنها تخصه ، فإن أفلاطون رأى في الشعر

وسيلة قادرة ليس على التأثير في مزاج الإنسان فحسب، بل على تغيير بنية نفس الإنسان عينها أيضاً، ورأى فيه وسيلة قادرة على تكوين النفس وصياغة طباعها، وبذا يحصل الشعر، في رأي أفلاطون، على وظيفة اجتماعية متميزة تماماً، فهو لايدفع المواطنين إلى القيام بأعمال متفرقة فقط، بل يغير أيضاً وجه المجتمع كله ويخلق فيه صفات نوعية جديدة مكوناً أناساً من نمط معين. ويرتبط بهذا التفسير الجديد لوظيفة الشعر معياره الجمالي الذي يقترحه أفلاطون والذي أضاف فيه عنصر الصدق إلى ماسبق أن عرفناه، من عناصر «المتعة والفائدة» و«الجمال والخير».

لقد افترض تقويم الفن بمعيار «الصدق» موقفاً جديداً من العمل الفني نفسه، ففي حين لايقوم معيار الفائدة والمتعة الشعر نفسه، وإنما الانطباع الذي يتركه في المستمع، أي نتيجة تأثيره فيه، فإن معيار الصدق يجب ألا يطبق على تلك النتيجة وإنما على العمل نفسه، إذ لابد من أجل استخدام هذا المعيار من الاعتماد على معرفة متينة بموضوع الفن نفسه، كل ذلك جعل أفلاطون يقترب كثيراً من مفهوم «النقد الأدبي» ويدخل هذا المفهوم إلى ميدان الأدب. إن أفلاطون لايسند مهمة الحكم على صدق المحاكاة الشعرية إلى الشاعر ولا المستمع، بل إلى شخص ثالث هو الناقد ـ القاضي المؤهل للقيام بذلك ـ والذي يجب عليه أن يمتلك معرفة دقيقة بموضوع الفن وتقنية الكتابة.

لقد كان الجدال بين أفلاطون وبين الشعر إحدى صيغ معارضته للتقاليد الحضارية اليونانية في مجرى نضاله من أجل صورة جديدة للعالم.

الهوامش

(١) ذلك ماعبر عنه أفلاطون في الكتاب السادس من محاورته الشهيرة «الجمهورية». انظر: الكتاب السادس من «جمهورية أفلاطون» ترجمة حنا خباز، دار أسامة، دمشق ـ بيروت ١٩٨٠. أو الكتاب السادس من «الجمهورية أفلاطون»، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ـ بلا تاريخ، أو الكتاب السادس من «جمهورية أفلاطون»، في المجلد الأول من «أفلاطون ـ المحاورات الكاملة» ترجمة شوقي داود تمر، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت ـ ١٩٩٤.

(٢) فايدروس أو عن الجمال، أفلاطون، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، ط١ ـ القاهرة ـ ١٩٦٩، ص٥١.

(٣) المأدبة ـ فلسفة الحب، أفلاطون، ترجمة وليم الميري. ط١، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٤، ص٧٩.

(٤) محاورات أفلاطون، «دفاع سقراط»، ترجمة زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص٧٦.

(٥) محاورة في الشعر، أفلاطون، ترجمة الأب إيزيدور حنا ب. م، مطبعة الرهبانية العلمية، لبنان، صيدا، ١٩٣٨، ص١٨، ١٩.

(٦) محاورة في الشعر، أفلاطون، ص١٨.

(٧) محاورة في الشعر، أفلاطون، ص١٣، ١٤.

(٨) محاورة في الشعر، أفلاطون، ص١٩.

(٩) فايدروس أو عن الجمال، أفلاطون، ص٦٨.

(١٠) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ص٦٦.

وقد جاء النص المقبوس في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وإذن فأول مايتعين علينا عمله هو أن نراقب مبتكري القصص الخيالية، فإن كانت صالحة قبلناها، وإن كانت فاسدة رفضناها. وعلينا بعد ذلك أن نكلف الأمهات والمرضعات بألا يروين للأطفال إلا ماسمحنا به، وأن يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيراً مما يعنين بتكوين أجسامهم بأيديهن. أما تلك الأقاصيص الشائعة الآن فمعظمها ينبغي استبعاده» جمهورية أفلاطون، ترجمة د. فؤاد زكريا، ص٦٦.

(١١) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ص٦٩.

وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وعلينا أن نرفض مايقال من أن بانداروس Pandarus حين أخل بعهوده وحنث بإيمانه، إنما فعل ذلك بتحريض من أثينا Athena وزوس، أو أن زوس وثميس Themis قد بذرا بذور الشقاق بين الآلهة. ولن ندع

أحداً يردد على أسماع فتياننا كلمات ايسخولوس: «إن الله يغرس الاثم في نفوس البشر حين يشاء أن يدمر بيوتهم من أساسها». جمهورية أفلاطون، ص٦٩.

(١٢) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ص٧٣.
وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «كذلك يكون للكذب فائدته في تأليف الأساطير التي كنا بصدد الكلام عنها، وذلك عندما نحاول، نتيجة لجهلنا بالوقائع الصحيحة في الماضي، أن تقرب الأكذوبة من الحقيقة بقدر ما في وسعنا، وبذلك تكون لها قيمتها وفائدتها». جمهورية أفلاطون، ص٧٣.

(١٣) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ص٨٥.
وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة.
ـ بالتأكيد.
ـ وهذا التشبه بغيره، سواء في الكلام وفي الحركات، أليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصيته؟». جمهورية أفلاطون، ص٦٨.

(١٤) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ص٨٦.
وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «... أن الشعر والأساطير قد يكونان في بعض الأحيان للمحاكاة فقط، ومن أمثلة ذلك المأساة والملهاة الشعرية، وقد يكونان سرداً يرويه الشاعر ذاته، كما في المدائح. والنوع الثالث مزيج من الأولين، وهو الذي يتمثل في الملاحم وفي أنواع متعددة أخرى.». جمهورية أفلاطون، ص٨٧.

(١٥) انظر «جمهورية أفلاطون»، ترجمة حنا خباز، ص٢٨٢.
وانظر إلى ما جاء في ترجمة د. فؤاد زكريا حيث يقول أفلاطون: «... إن كل أولئك الشعراء، منذ أيام هوميروس، إنما هم مقلدون فحسب: فهم يحاكون صور الفضيلة وما شبهها، أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون إليها قط... فإن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألواناً تلائمه، دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلاً، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير...».
جمهورية أفلاطون، ص٣٦٨.

(١٦) «جمهورية أفلاطون»، ترجمة حنا خباز، ص٧٨.
وقد جاء النص المقبوس في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وعلينا أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو لأنها تلقى من الناس أذناً صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالاً في الطابع الشعري، قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نود لهم أن يحيوا أحراراً يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت». جمهورية أفلاطون، ص٧٧.

(١٧) «جمهورية أفلاطون»، ترجمة حنا خباز، ص٩٤.
وقد جاء هذا النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وإذن فلن يتعين علينا أن نراقب عمل الشعراء وحدهم، ونحملهم على التعبير في أشعارهم عن مظاهر الصفات الحميدة وحدها، وإلا منعناهم عن ممارسة عملهم في مدينتنا منعاً باتاً ـ وإنما الواجب أن نراقب أيضاً بقية الفنانين، ونحرم عليهم محاكاة الرذيلة والتهور والوضاعة والخشونة سواء في تصوير الكائنات الحية، وفي العمارة، وفي كل ضروب الصور، وإلا منعناهم من العمل في مدينتنا إن لم يطيعوا أوامرنا». جمهورية أفلاطون، ص٩٦.

(١٨) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٢٣.
(١٩) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص١٢٤، ١٢٥.
(٢٠) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٢٥.
(٢١) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص١٣٨.
(٢٢) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص١٤٠، ١٤١.
(٢٣) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص١٤٩.

(٢)

أرســطو

مــدخل

كان المبدأ السفسطائي القائل بالتقابل بين الكلمة والمعرفة المكافئة لها، أساس محاكيات البلاغيين وأفلاطون للأجناس الأدبية ووسائل التأثير بالكلمات وضرورة إخضاع إبداع الكاتب لقواعد مفروضة على الأدب من خارجه.

فبالإستناد إلى هذا المبدأ حول السفسطائيون الإبداع الكلامي إلى «نشاط خاضع للتحكم»، وجعلوا تقنية فن الكلمة موضوعا للدراسة وتتبعوا تأثيره العميق في الإنسان، ولكنهم مع ذلك، لم يقدموا حلا لمسألة كانت تفرض نفسها على كل جيل جديد في الدولة المدنية، هي مسألة المحافظة على تركة الماضي الحضارية والإفادة منها. فثمة تناقض واضح مثلا بين مشروع الفن المبرمج المقترح في يوتوبيا، أفلاطون السياسية، والداعي إلى التخلي عن معلمي الإغريق ـ هوميروس والشعراء التراجيديين، وبين فن هؤلاء الذي يمتلكه المجتمع اليوناني فعلا. ولذا كان بحث أرسطو عن قواعد للإبداع الكلامي تسمح بالاحتفاظ بالأعمال الإبداعية الحائزة على اعتراف جماعي، هو التوجه الأكثر أهمية في نظريته النقدية.

لقد نظر أرسطو إلى الكون باحثا عن جوهر الأشياء في قلب مادتها نفسها. ودرس من هذا المنطلق، كل شيء بوصفه جسما «حيا» يحمل في ذاته القدرة على الاكتمال. وبنى لأول مرة في التاريخ، نظرية لفن الكلمة لا تقترح قاعدة فكرية مفروضة عليه من خارجه، كما فعل البلاغيون وأفلاطون، بل مستقاة من تجربة الأدب اليوناني المتكدسة عبر عدة قرون من التطور، فاستند في أسلوبه الجديد في تقويم الأدب، إلى تفسير ذهني جديد للمتعة الجمالية يربط بين جمال الكلام وبين المعرفة التي ينقلها، معلنا أن الكلام الممتع هو الذي يعلم وينقل المعرفة. وقد أسبغ أرسطو بذلك خاصة «نقل المعرفة» على الأساليب التشكيلية ذاتها، فرأى أن معيار المهارة الأدبية الجيدة هوالقدرة على استخدام الوسائل التعبيرية للغة على الوجه الأكمل، وبالاستناد إلى هذا المعيار الجديد للقيم الجمالية، اقترح ارسطو مخططه لانتقاء الأدوات الأسلوبية والإنشائية اللازمة في بناء عمل فني كامل، وذلك في كتابه الذي وصل الينا «فن الشعر» وفيه يحدد مبادىء كتابه «التراجيديا والملحمة».

إن «فن الشعر» بطبيعته، إرشادات وقواعد لمحترفي مهنة الكتابة. وقد استخدم أرسطو فيه، كل ما كتبه سابقوه عن فن الكلمة.

ولكنه، مع ذلك ظل يختلف كثيرا عن الكتابات السابقة له في هذا المضمار، إنه محاولة جديدة لحل مسألة النزاع بين الفلسفة والشعر، توصل فيها أرسطو إلى نتائج مناقضة تماما، لما توصل إليه أفلاطون مع إنه استخدم ملاحظاته نفسها، فهو لم يتخل عن هوميروس والشعراء التراجيديين كما فعل أفلاطون، بل تمسك بهم، وهو لم يهاجم، كأفلاطون، فن الشعر، بل وضع الأسس النظرية لهذا الفن.

العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة

كانت مسألة العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة محور الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون، ففي حين افترض أفلاطون مصدرا «غير عقلي» للفن وأبعده عن ميدان معرفة العالم، أكد أرسطو وعلى عكسه تماما، أن فن الكلمة مرتبط بطبيعته بالمعرفة، فرأى أن «الخطابة» ليست علما «مجردا»، بل وسيلة معينة للتفكير تستخدم في جميع مجالات الحياة «الخطابة متصلة بالجدل وكلاهما يعنى بأمور تمكن معرفتها في غير التنجاء لل علم بعينه، لأنها أمور يمارسها كل الناس ويعرفونها في صورها المتحدة في الأقل: إن كل الناس يلجأون للخطابة والجدل بدرجات متفاوتة، وكل إنسان يحاول ما أمكنه الجهد أن يعارض حجة من الحجج أو يدعمها، أي أنه في إمكان كل فرد أن يدافع أو يتهم.[١]

أما «فن الشعر» فيعرفه أرسطو مستخدما مصطلح «المحاكاة» الأفلاطوني، ولكنه يضع له محتوى مغايرا لذلك الذي وضعه أفلاطون فيه. فـ«المحاكاة» تعني في محاورة أفلاطون «الجمهورية» ما يبعدنا عن المعرفة، أما في كتاب أرسطو «فن الشعر» فتعني ما يعلمنا، أي ما يقدم لنا المعرفة، يقول أرسطو: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة»[٢].

إن نسبة «المحاكاة» إلى الخصائص العميقة في طبيعة الإنسان، وربطها بالقدرة على المعرفة وعلى الإستمتاع، خلقا فهما جديدا للاستيعاب الجمالي بوصفه متعة ذهنية، يقول أرسطو: «فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها. وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا «لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما» ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك»[٣].

يربط أرسطو استيعاب العمل الفني بالذهن ربطا «وثيقا»، ويقوّم من خلال ذلك الجميل في الفن تقويما «جديدا». لقد كان الجميل والخير متطابقين في نظر أفلاطون الذي يعتقد أن الفنان نفسه عاجز عن معرفة ماهية الخير، ولذا فهو يحتاج إلى إرشادات الفيلسوف ـ الناقد. ولكن أرسطو دحض نظرية أفلاطون، وأكد أن الشعر يكتشف ماهية الأشياء، وأن كل جنس من الشعر يمتلك القدرة على إحداث متعة جمالية خاصة به. ويتجلى هذا الفهم الجديد للجميل في الفن في تحليل أرسطو للتراجيديا في كتابه «فن الشعر».

نظرية التراجيديا

يعتمد أرسطو في تعريف التراجيديا طريقته المعروفة في التصنيف. إنه يقدم أولا «تعريفا» لموضوع الشعر كله، ثم يعرف التراجيديا من خلاله. وهو يتبع في تعريفه مبدأ يفترض دراسة الظاهرة من خلال وحدة مكوناتها الثلاثة:

«المادة» أو الإمكانات الكامنة، والقوى والوسائل المرتبطة بهذه المادة، وأخيرا الغاية النهائية التي يجب أن يوصلنا إليها ذلك كله. ومن خلال هذا المبدأ يرى أرسطو أن هدف التراجيديا الأسمى يكمن فيها ذاتها، بل في ذلك الشكل النهائي الذي يجب أن تتخذه. إن طريقة التحليل الأرسطية تفتح أمام صاحبها مسلكا جديدا لتفسير الإبداع الشعري يسمح له بقبول التقاليد الشعرية اليونانية وتملكها، كما يسمح له، في الوقت نفسه بتقويمها تقويما «نقديا» وبناء قواعد جديدة لفن الشعر على أساسها.

يشير أرسطو في بداية تعريفه للتراجيديا إلى «المحاكاة» صفة الجنس المميزة لفن الشعر فيقول: «التراجيديا محاكاة لفعل جدي مكتمل له حجم معين». ثم يحدد وسائل «المحاكاة». مشيرا إلى أنها تتم بواسطة الكلام المزين في كل جزء من أجزائه زينة متميزة، وبواسطة التشخيص لا الرواية. أما الغاية النهائية للتراجيديا فهي التأثير العاطفي في المشاهد الذي يصفه بأنه «التطهير (بواسطة الشفقة والخوف) من هذه الانفعالات»[4].

ويتابع أرسطو مستندا إلى هذه القاعدة تحليله للتراجيديا ملاحظا، قبل كل شيء الوجوه المختلفة لتنظيم «مادتها» فيسمي هذه الوجوه «أجزاء»، وهي في نظره ستة: «١ ـ الأسطورة أو الحبكة القصصية، ٢ ـ الشخوص، ٣ ـ الأفكار، ٤ ـ الموقف المسرحي، ٥ ـ التعبير الكلامي، ٦ ـ البنية الموسيقية».

يجدر بنا هنا أن نشير إلى أن أفلاطون قد ذكر ثلاثة من هذه الأجزاء الستة في «الجمهورية» وهي: «الأسطورة (الحبكة القصصية) والتعبير الكلامي، والمرافقة الموسيقية». وإن جزأين هما «الشخوص» و«الأفكار» كانا يذكران كثيرا في كتابات البلاغيين. وهكذا لا يضيف أرسطو إلى العناصر المكتشفة في التراجيديا غير عنصر واحد هو «الموقف المسرحي»، ولكن الجديد والهام يتجلى عنده من خلال ترتيب هذه العناصر في سلسلة واحدة وتفسيرها على نحو مغاير لما فعله سابقوه.

لقد رأى أفلاطون «الأسطورة» و«الأسلوب» و«الغناء» حوامل للمبدأ الأخلاقي، وحللها بعلائم الخصائص الأخلاقية الكامنة فيها. أما أرسطو فرأى الجانب الأخلاقي في جزء خاص من أجزاء العمل الفني هو «الشخوص»، فحرر بذلك بقية أجزاء التراجيديا من «المحتوى الأخلاقي» ودرسها بوصفها وسائل تقنية لا حوامل للصفات الأخلاقية.

وكما استند أرسطو إلى الخبرة التي كدسها سابقوه في تحديد أجزاء التراجيديا استند إليها أيضا في تحديد المقاييس والقواعد التي يجب أن يسترشد بها الفنان عند تأليف العمل التراجيدي. فقد استعار من أفلاطون تشبيهه لوحدة العمل الفني بوحدة الجسم العضوي، واستعار من البلاغيين نظريتهم في الاحتمال والإيهام بالصدق، واعتقادهم بقدرة الكلمة على إثارة عاطفتي الخوف والإشفاق. وقد فعل هنا ما فعله عند تعداده *لأجزاء التراجيديا، فأعطى هذه المقاييس والقواعد إضاءة جديدة تلائم ونظريته الجمالية جاعلا وحدة الشكل* والإيهام بالصدق والشعور بالخوف والإشفاق منسوبة إلى الذهن وإلى خاصته المعرفية.

شروط التراجيديا الجيدة

١ ـ إن الشرط الأول من شروط التراجيديا الجيدة عند أرسطو هو «وحدة» حجمها و«وضوحه»، وهو يذهب أبعد من أفلاطون الذي أشار إلى ذلك في «فايدروس» فيرى أن الوضوح وسيلة تساعد في المعرفة، فتجعل الشيء مرئيا على نحو أفضل، أو تسهل انطباعه في الذاكرة، يقول صاحب «فن الشعر»:

«لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشيء يمكن أن يكون تاما، دون أن يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية، كذلك الجميل، سواء أكان كائنا «حيا»، أم شيئا مكونا من أجزاء بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا، لأن إدراكنا يصبح غامضا، وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيما جدا بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلا، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر». (٥)

يجب أن يكون للحبكات القصصية طول يسهل تذكره. . . إن الحجم يتحدد بماهية الفعل نفسه (والتراجيديا) الفضل من حيث الحجم هي دائما تلك التي تشغل حجما يكفي لتفسير (الحبكة القصصية) تفسيرا كاملا.

٢ ـ والشرط الثاني، الذي يطلب أرسطو من الشاعر التراجيدي أن ينفذه، هو تصوير أفعال تبدو حقيقية أو محتملة الوقوع. لقد استخدم البلاغيون جميعا مبدأ الاحتمال في خطبهم، ولكن أفلاطون سخر منه وانتقده في «فايدروس». أما أرسطو فقد وازن في «فن الشعر» بينه وبين المعرفة الفلسفية معلنا أنهما يعالجان موضوعا واحدا هو «العام» في تميزه من «الفرد». واستطاع من خلال هذه الموازنة أن يدحض أكبر اتهام وجهه أفلاطون إلى الشعر، نعني بذلك اتهامه للشعر بالعجز عن إدراك معرفة ماهية الأشياء، وذلك حين أعلن أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ الذي يتعامل مع الوقائع المحددة، قال:

«إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالاحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك استعمل هذه الأشياء أو تلك للحاجة والاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يفرد أسماء الأشخاص و«الجزئي» هو ما فعله القيبادس أو ما جرى له». (٦)

٣ ـ أما الشرط الثالث فهو أن تصور التراجيديا أفعالا مخيفة ومحزنة، وأرسطو يخرج في هذه المرة أيضا، عن دائرة مفاهيم جورجياس، ملاحظا أن المخيف والمحزن يبعث الإحساس بالدهشة. وهو الإحساس الذي عده أفلاطون الانطلاقة الأولى نحو المعرفة المجردة.

يقول أرسطو: «وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا «محاكاة» أحوال من شأنها إثارة الشفقة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا». (٧)

لقد رفض أرسطو في كتابه «السياسة» أن يجاري أفلاطون في بحثه عن قاعدة أخلاقية واحدة للناس جميعا، واقتفى أثر جورجياس في تأكيده أن «الفضيلة» تكون مختلفة عند الناس المختلفين، وانطلاقا من هذه الفكرة طالب كل جنس فني بتقديم متعته المتميزة الخاصة به، ورأى أن المتعة الخاصة بالتراجيديا تكمن في الخوف والشفقة اللذين يعانيهما المتفرج، وعلى أساس ذلك بنى تحليله للتقنية الفنية في التراجيديا.

إن الهدف النهائي للتراجيديا، في نظر أرسطو، هو إثارتها للخوف والشفقة، وقدرتها على تقديم معرفة بما هو عام، وهو يعالج الأساليب المسرحية من زاوية النظر إلى هذا الهدف، فيطالب الشاعر التراجيدي بأن يسعى دائما في تصوير الأحداث إلى محاكاة ما يمكن أن يحدث أو ما يجب أن يحدث، وقد حددت هاتان المقدمتان صورة «التراجيديا المثالية» في ذهنه. إنه يضع الحبكة القصصية (الأسطورة) في المرتبة الأولى، فيسميها «روح» التراجيديا ويطالب الشعراء بتحقيق التأثير التراجيدي بواسطتها لا بواسطة الديكور المسرحي. وهو يقسمها إلى ثلاثة أجزاء: (العقدة، والعرض، والنهاية المؤثرة)، ويميز نوعين من الحبكات القصصية: (الحبكات البسيطة، والحبكات المعقدة)، ويعرف الحبكة القصصية التراجيدية بأنها سلسلة من الأحداث يتم من خلالها الانتقال من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة.

الحبكة القصصية (الأسطورية) ومماثلة الواقع

لم تكن دراسة أرسطو لـ«فن الشعر» دراسة نظرية مجردة، بل تعميما لتجربة الشعر الكلاسيكي في عصره، فهو يذكر في كتابه أسماء الشعراء التراجيديين وعناوين أعمالهم نحو ستين مرة. ونحن نستطيع أن نكتشف، من خلال استشهاداته بالشعراء التراجيديين ونصوصهم وملاحظات النقاد المعاصرين له عليها، القواعد التي وضعها لممتهني فن الشعر، فاهتمامه العميق بمسرحيتي «أوديب» و«إفجينيا في تاوروس»، مثلا يسمح لنا أن نرى في هاتين المسرحيتين الأساس الذي بنى عليه تصوره عن المسرحية المثالية من خلال قبوله للأولى ورفضه للثانية.

١ ـ اجتذبت مسرحية «أوديب» اهتمام أرسطو عند حديثه عن عناصر الحبكة القصصية (العقدة والعرض والنهاية المؤثرة)، وعند حديثه عن الالتزام بمبدأ الاحتمال ومماثلة الواقع في تصوير الأحداث على خشبة المسرح، وكانت في نظره النموذج المثالي للتراجيديا، لذلك نراه يقدم من خلالها تعريفه للعقدة فيقول: «والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده ـ كما قلنا ـ وهذا يقع أيضا تبعا للاحتمال أو للضرورة، ففي مسرحية أوديبوس قدم الرسول، وفي تقديره انه سيسر أوديبوس ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر». [٨]

ومن السهل أن نلاحظ في النص المقتبس السابق من «فن الشعر» اهتمام أرسطو الدائم بأن يتم تصوير الأفعال وكأنها حقيقة ينجم أحدها عن الآخر، كذلك يستمر أرسطو في النظر إلى «أوديب» بوصفها نموذجاً «مثاليا»، حين يقوّم العرض فيرى أن أفضل «عرض» هو ذلك المرتبط بالعقدة من ناحية، وبالاحتمال من ناحية أخرى، ويقول: «والتعرف ـ كما يدل عليه اسمه ـ انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة، وأجمل أنواع التعرف، التعرف المصحوب بالتحول من نوع ما نجد في مسرحية أوديبوس». [٩]

ويقول في مكان آخر: « ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الشفقة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس. (١٠)

ثمة أمر آخر ارتبط به ذكر مسرحية «أوديب» في كتاب «فن الشعر» هو الهدف النهائي من التراجيديا (تصوير ما يخيف ويحزن). لقد أوحت إليه «أوديب» بسمات تلك السلسلة من مصائر الناس التي يمكن أن يبني عليها الشعراء التجريديون حدثا مسرحيا «ناجحا» يثير في نفوس المشاهدين التعاطف والخوف، فرأى متمثلا بـ«أوديب» أن الكوارث الناجمة عن عيب في البطل ليست صالحة للتجسيد المسرحي. وأكد أن الكوارث الصالحة للتجسيد المسرحي تقع نتيجة خطأ أو عدم تفهم فقال: «ولما كان تأليف الحكاية في أجمل المآسي يجب أن يكون مركبا لا بسيطا، وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والشفقة، فمن البين أولا، أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة، ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة لأنه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة، فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف، بقي إذن البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل، ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترافدت عليه النعم، مثل أوديبوس وثوستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسرة. (١١)

وإذ يطالب أرسطو بأن يكون منبعث الخوف والحزن مجرى الأحداث نفسه لا الديكور المسرحي، يشير أيضا إلى مسرحية «أوديب» بوصفها مثلا أعلى في بناء الحبكة القصصية فيقول: «أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجلب اللذة التي تهيئها الشفقة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث». (١٢)

ويؤكد أن ذلك ما يشعر به كل إنسان يستمع إلى الحبكة القصصية في أوديب.

ويشير صاحب «فن الشعر» مرة أخرى إلى مسرحية «أوديب» وهو يناقش مسألة تجسيد الحدث المخيف فيقول: «والخوف والشفقة يمكن أن ينشأ عن النظر المسرحي ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الشفقة بصرعاها وإن لم يشهدها(١٣)». والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي، كما فعل يوريبيدس حينما مثل ميديا وهي تقتل بنيها، ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر، لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد، مثل الذي وقع في «أوديبوس» لسوفوكليس (١٤).

يتضح مما سبق أن مطالبة أرسطو للتراجيديا بـ «مماثلة الواقع» وخلق «الانطباع التراجيدي» تستند إلى أساس واقعي هو تراجيدية سوفوكليس «أديب» وقد جعله مبدأ «تصوير ما هو محتمل الوقوع» و«الترابط العضوي بين الأجزاء في داخل الكل» حين يقر بتفوق سوفوكليس في بناء أناشيد الجوقة أيضا. ولكننا نخطىء إذا اعتقدنا أنه عدّ التراجيديا المثالية تكراراً بسيطاً لتجربة ذلك الشاعر. إن أرسطو، الذي كتب

بحماس عن مزايا «أوديب» ا كتشف عدداً من نقاط الضعف في بنية مسرحية سوفوكليس التراجيدية «أنتيجونا» وفي مسرحيات أخرى لم تصل إلينا نصوصها . وهكذا أظهرت دراسته لآثاره جوانب الضعف والقوة فيها ، شأنها في ذلك شأن دراسته في «فن الشعر» لإبداعات الشعراء التراجيديين الآخرين .

٢ - قلنا سابقاً إن أرسطو ذكر في «فن الشعر» أسماء الشعراء التراجيديين ونصوصهم نحو ستين مرة وقد شغل اسم أوريبيديس مكانة مرموقة في ذلك الكتاب ، الذي تضمن استشهادات كثيرة بتراجيديته «إيفجينيا في تاوروس» ومحاولة لتقويم إبداعه تقويماً شاملاً والدفاع عنه في وجه هجمات النقاد ، يقول أرسطو:

«لهذا يخطىء الذين ينتقدون يوريبيدس حينما يأخذون عليه أنه يسير على هذا النمط في مآسيه فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة . والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا ، وهاك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ، ولهذا أضحى يوريبيدس - وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني - أبرز الشعراء في تأليف المآسي»(١٥)

يتضح لنا من هذا المقتبس أن موقفه من اوريبيديس كان كموقفه من سوفوكليس ، أي أنه كان يبرز جوانب القوة والضعف في إبداعه مع فارق وحيد هو أن اوريبيديس لم يعط صاحب «فن الشعر» نموذجا «تراجيديا» كاملاً مثل «أوديب» .

يمتدح أرسطو حسن انتقاء ايسخيلوس واوريبيديس للحبكات القصصية وتمييزها الدقيق للحدث التراجيدي من الحدث الملحمي . وهو يسمي اوريبيديس الشاعر الأكثر تراجيدية بسبب مهارته في تجسيد شقاء البطل على خشبة المسرح ، ويؤكد بأمثلة من تراجيدياته مقولات كتابه عن الطريقة المثلى في «العرض» والأسلوب الأقوى تأثيراً بواسطة تصوير «المخيف والمحزن» .

ويقابل صاحب «فن الشعر» هذا الجانب القوي في إبداع اوريبيديس بجوانب «ضعف» إبداع الشاعر التي تتجلى في عدم التزامه بـ «مماثلة الواقع» وبضرورة اكتمال الحدث . ففي «إيفجينيا في تاوروس» التي امتدحها مرتين في كتابه ، يكتشف تفاصيل لا تدخل عضوياً في الحبكة القصصيةفيقول :

«وثانياً » التعرفات التي يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن ، فأوريست في «إيفجينيا» يتعرف أنه أورسطس على هذا النحو:

«فبينما تعرّف إيفجينيا يتم بفضل الرسالة ، نجد أورسطس يقول بنفسه ما يريد له الشاعر أن يقوله لا ما تقوله الحكاية . »(١٦)

وهذا النوع من العرض قريب جداً من الخطأ برأي أرسطو الذي يضع - بسبب هذه المخالفات للوحدة العضوية - أناشيد الجوقة عند اوريبيديس في مكانة أدنى من مثيلاتها عند سوفوكليس .

ومن خلال المقابلة بين المزايا والعيوب التقنية عند الكتاب المختلفين يرتسم شكل الحبكة القصصية «المثالية» كما يراها أرسطو، فهي يجب أن تجسد كلاً موحداً كما عند إيسخيلوس واوريبيديس ، وأن تصور أحداثاً مخيفة ومحزنة كما عند سوفوكليس واوريبيديس ، وأن تحقق ، من خلال «العرض» والتحولات في مصائر الشخوص ، قوة التعبير التي تمتاز بها أعمال اوريبيديس، وتراعي ، في الوقت

نفسه ، معايير سوفوكليس في «مماثلة الواقع» فلا تسمح بوجود أية تفاصيل في التراجيديا تخل بشروط الترابط بين أجوائها جميعاً كاستخدام الآلة في صنع الحل أو وضع أناشيد للجوقة لاترتبط بالحبكة القصصية ارتباطاً عضوياً .

إن قواعد العمل المسرحي الجديدة التي وضعها أرسطو هي خلاصة لملاحظاته على الأعمال التراجيدية الكلاسيكية في القرن الخامس . وهي ، في الوقت نفسه ، رفض لعدد كبير من ظواهر الحياة المسرحية التي عاصرها . إنه يعارض معارضة صريحة الأعمال التراجيدية بعد أوريبيديس ، لأنها تخل بمبدأين للتراجيديا هما : الوحدة العضوية في العمل التراجيدي ، وإثارة الخوف والحزن في نفس من يشاهده ، وهو يرفض استناداً إلى ذلك ، أن يسمي المسرحيات المسلية المعاصرة له تراجيديات لأنها لاتبعث المتعة الخاصة بالتراجيديا ، بل تقترب بطبيعة تأثيرها في المشاهد من الكوميديا .

الشخصية التراجيدية

يدرس أرسطو في كتابه «فن الشعر» إلى جانب الحبكة القصصية (الأسطورة» عنصرين آخرين من عناصر التراجيديا هما الشخوص والتعبير الكلامي . وفي حين نظر أفلاطون وسابقوه البلاغيون إلى التعبير الكلامي بوصفه تجلياً لسمات الكاتب الأخلاقية والفكرية ، ووسيلة للتأثير في روح المستمع نظر أرسطو إليه من خلال اتحاده بالشخوص ، وقام ، معتمداً المعيار الجديد الذي استنبطه ، بتفسير النصوص الكلاسيكية تفسيراً جديداً .

يعتمد تحليل الشخوص في «فن الشعر» على التعريف الذي أعطاه أرسطو لمفهوم «الشخصية» التي يجب ، برأيه أن تتوفر فيها أربعة شروط : الشرط الأول منها فقط ، ذو طبيعة أخلاقية ، إذ يطالب فيه بأن تكون الشخصية» جيدةً وصالحةً» مؤكداً أن هذا الشرط يمكن أن يتوفر أيضاً في الكائنات المتدنية بطبيعتها كالمرأة أو العبد مثلاً ، أما الشروط الثلاثة الأخرى التي يجب أن تتحقق في «الشخصية» ، وهي أن تكون «مناسبة للدور الذي تؤديه ، ومماثلة للحقيقة ومنسجمة» فتنصب على ما يجب أن تكون «الشخصية» ملائمة له في التراجيديا .

قد يذكرنا اشتراط أرسطو أن تكون «الشخصية مناسبة» بكلام البلاغيين على «الشخصية اللائقة» . ولكن المعنى الذي قصده أرسطو مخالف لما عناه البلاغيون . فالشخصية «اللائقة» ، عندهم ، هي قبل كل شيء ، تلك التي يتجه حديثها إلى هدف هام وجاد ، أو تقوم بأفعال تليق بالأبطال . أما «الشخصية المناسبة» عند أرسطو ، فهي تلك التي يتحقق فيها التناسب بين الشخصية ومحتواها . فـ «الرجولة» مثلاً ، لا يمكن أن تكون ، برأي أرسطو ، صفة لشخصية نسائية .

ولا يشرح أرسطو الشرط الثالث الذي يجب أن يتوفر في «الشخصية» (مماثلة الحقيقة) ، بل يستخدم هذا المصطلح في قوله : ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ،[١٧] وهذا قول يجعلنا نعتقد أن أرسطو يعني بـ «مماثلة الحقيقة» مماثلة ما هو موجود في الواقع .

أما المطالبة بأن تكون «الشخصية منسجمة» فتعني عند صاحب «فن الشعر» أن تكون الشخصية منسجمة مع ذاتها في خلال التراجيديا كلها .

«وثمة شرط شامل وأخير يختتم به أرسطو حديثه عن «الشخصية» فيرى أن الشروط الأربعة، التي عددناها، لاتحقق إلا إذا كانت الشخوص . . ومثلها الأحداث ، تتفق دائماً ومبدأ الضرورة أو الاحتمال ، فأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة» (١٨)

يجدر بنا أن نشير إلى أن صاحب «فن الشعر» لم يبرز في كلامه عن الشخصيات في الأعمال التراجيدية اليونانية ، نموذجاً يدعو الكتاب إلى تقليده ، بل اكتفى بذكر عيوب تلك الأعمال المسرحية ، ومخالفتها للقواعد المثالية التي اقترحها ، فرأى ، مثلاً أن مسرحيات اوريبيديس تتصف بعدم اكتمال وحدة أجزائها وضعف «انغراس» الشخصيات ، في ظروف الموقف المسرحي ، والتنافر بينها وبين تفاصيل الأحداث المسرحية ، واشتمالها على تفاصيل لاتؤثر في تطور الحدث نفسه .

التعبير الكلامي في التراجيديا

كان اعتناء كاتب «فن الشعر» بالتعبير الكلامي في التراجيديا أكبر من عنايته بشخوصها . ولقد استخدم في شرح تصوره عن الأسلوب المثالي ، إنجازات السفسطائيين في القرن الخامس ، فقدم وصفاً للوسائل اللغوية ، ووضع قواعد لاستخدامها في التراجيديا ، وحدد بدقة جوانب اللغة المهمة في هذا المجال ، عازلاً إياها عن كل ما يتعلق بأداء الممثلين ، كفن الإلقاء مثلاً .

لقد ركز أرسطو اهتمامه على المعجم اللغوي ، فبحث في التعبير الكلامي عن قواعد الأسلوب الجيد، مقسماً كلمات اللغة كلها إلى عدد من المجموعات بحسب شيوع استخدامها، أو بحسب طريقة اشتقاقها ، فثمة كلمات رأى أنها قليلة الاستعمال، وأخرى رأى أنها كثيرة الاستعمال وهناك مجاز، وكلمات منحوتة وأخرى أحرفها الصوتية مديدة ، وثالثة مقصورة ، وغيرها مشتقة من جذر واحد .

وبالاستناد إلى هذا التصنيف لكلمات اللغة في مجموعات ، تحدث أرسطو عن تأثير متميز لكل مجموعة في نفس المستمع ، فالكلمات الشائعة ، مثلا ، تخلق عند السامع انطباع الوضوح ، أما النادرة فتخلق انطباع العظمة والخروج عن المألوف . وعن طريق هذا التحديد للانطباع الذي تتركه ، برأيه ، كل مجموعة من كلمات اللغة في نفس السامع ، وضع معاييره لتقويم الأسلوب التراجيدي الجيد ، إنه لم يرفض أي كلمة من كلمات اللغة بل رأى أن :

«الصفة الجوهرية في لغة القول أن تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية) ، والمجاز ، والأسماء المحددة(المطولة) ، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج ، لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع جاء إما ألغازاً أو أعجمياً ، «ألغازاً» إذا تركب من مجازات ، و«أعجمياً» إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة) (١٩) .

أما المقياس الذي يحدد الوجود الضروري للكلمات غير العادية في النص فهو ، برأي أرسطو ، الحد «اللائق» و «المناسب» الذي اعتمده في حديثه عن الشخصيات . غير أن هذا المقياس يكتسب في مجال الأسلوب معنى إضافياً هو معنى «الاعتدال» و«التناسب مع الجنس الشعري» . فقد رأى صاحب «فن الشعر» أن تجاوز الحد الضروري في استخدام المجموعات الكلامية يؤدي إلى تغيير كامل الانطباع الذي يخلقه النص في نفس المستمع . لذا فهو يحدد صنوف الوحدات الكلامية التي يرى أنها أكثر ملاءمة لهذا اللون أو ذاك من ألوان الشعر .

لقد استند أرسطو في دراسته للأسلوب إلى تجربة الشعراء التراجيديين ودافع عنها . وعد لغة الشاعر تجميعاً وانتقاء للمجموعات الكلامية . وانطلاقاً من هذه النظرة أبرز المحاسن والمساوىء في أساليب عدد من الشعراء ، مبيناً ، في كل مرة ، الانطباع العام الذي يبعثه في نفس السامع أسلوب الشاعر ومعجم الكلمات التي يستخدمها ، مشترطاً للحكم بجودة الأسلوب تحقق أمرين فيه هما :

أولاً: أن يكون الكلام مفهوماً وغير مبتذل .

ثانياً: أن يستخدم في محله .

الوحدة العضوية

إن مطالب أرسطو تجاه «الأسلوب» و«الحبكة القصصية(الأسطورة)» في الفن التراجيدي ، تقوم على أساس امتلاك التراجيديا لمتعة محددة خاصة بها . وانطلاقاً من هذا القانون الداخلي الخاص بالفن التراجيدي ، عبّر صاحب «فن الشعر» عن مخالفته للتقويمات النقدية للأدوات الأدبية التي كانت رائجة في عصره ، فناقش مسألة «الحل» في التراجيديا، مدافعاً عن يوربيديس ومهاجماً النقاد الذين يفضلون التراجيديات ذوات النهايات السعيدة ، ويعيبون عليه نهايات مسرحياته الفاجعة . كما أنه ناقش انطلاقاً من القانون نفسه ، الكلمات غير المألوفة ، فبين وظيفتها الجمالية وأكد شرعية استخدامها لأنها في رأيه ، وسيلة ممتازة لخلق الانطباع بالوضوح والعظمة .

سبق أن ذكرنا أن أرسطو فصل الجانب الأخلاقي في العمل الفني، أي قدرته على تربية الإنسان ، عن صيغته ، أي تلك الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليعطي عمله القدرة على التعبير الجمالي . وقد جعله هذا الفصل بين الأخلاق والتقنية أول منظّر فن لا ينظر إلى التقنية الشعرية بوصفها جمعاً انتقائياً للأدوات ، بل بوصفها نظاماً يحدد كل جزء منه وجود الأجزاء الأخرى ووظائفها .

إن أفلاطون والبلاغيين كانوا يعرفون جيداً ، قبل أرسطو، أن الكاتب كالحرفي يصوغ مادته الخام مستخدماً أدواته الأسلوبية بطريقة معينة . وقد تحدث أفلاطون عن الشعر بوصفه محاكاة للحياة ، ودرس البلاغيون أصوات النص دراسة دقيقة ، واتبعوا في وصفهم للسلوك الإنساني طريقة تصوير تستند إلى مبدأي الاحتمال والملاءمة ، أما أرسطو فقام بالجمع بين نظرية أفلاطون في المحاكاة وفي مادة الشعر ووسائله ، وبين نظرية البلاغيين وطريقتهم القائمة على أساس تصوير الأحداث « المحتملة» و«المناسبة» فبنى بذلك أول نظرية للفن الشعري واصفاً تقنية الفن «المحاكي» بأنها معالجة للأسطورة التقليدية يتم فيها انتقاء الأدوات الأسلوبية بعناية صارمة ، ويجري تسخيرها كلها لغاية واحدة هي إثارة العواطف وخلق انطباع بالوضوح والوحدة العضوية .

وهكذا نظر أرسطو إلى العمل الفني بوصفه بنية يتم تقويم العناصر الداخلة فيها بحسب الدور الذي تؤديه في بناء العمل كله. وهذا ما جعله يختلف عن معاصريه من «منتقدي» الشعر التراجيدي، فيرى جزءاً ضروريا من الكل ما كان يراه أولئك النقاد تفاصيل قديمة وغير ملائمة للأذواق الجديدة (كالنهايات التعيسة في تراجيديات اوريبيديس وكثرة الكلمات المعقدة في الشعر التراجيدي).

لقد أعاد أرسطو إلى الشعر مكانته حين دعا إلى تطبيق مبدأي «مماثلة الواقع» و«ملاءمة المقام» عليه.

وأكدت نظريته في فن الشعر قيمة الشعر الكلاسيكي، فكان مثلها الأعلى في الكتابة الشعرية مسرحيات سوفوكليس وايروبيديس وأشعار هوميروس التي كان لها الدور الأكبر في تكوين الذوق الأدبي عند اليونانيين.

في الشعر الملحمي

عالج صاحب فن الشعر» الشعر الملحمي بوصفه فناً «يقوم على المحاكاة فاستخدم لدراسته مخططه البنائي في دراسة التراجيديا، فتوجه التوجه عينه نحو الشعر الكلاسيكي الذي يعرفه الناس جميعاً، ومنح تجربة هوميروس تقديراً يضاهي تقديره لمهارة الشعراء التراجيديين، إذ رأى في شعره التزاما رائعاً بما يجب أن يتصف به العمل الفني من قدرة على تحقيق الوحدة العضوية، ومهارة في استخدام الأدوات الأسلوبية لبلوغ شدة التأثير المطلوبة في إطار مقبول من الشرطية.

الوحدة العضوية في الملحمة

إن النموذج الذي استخدمه أرسطو في دراسته للشعر الملحمي هو ملحمتا هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسة»، حيث عالج من خلالهما الكيفية التي يجب أن يتم بها صوغ الحكاية «الأسطورة»، كي يستوعبها المستمع على أفضل وجه فتخلق عنده انطباعاً بالوضوح ووحدة الرؤية. وقد رفض صاحب «فن الشعر» في دراسته زعم بعضهم أن الحكاية الملحمية تتحد بوجود بطل واحد تصور الملحمة حياته كلها، وأجرى موازنة بين القصائد التي اتبعت هذا المبدأ فأصابها الترهل والتفكك، وبين أشعار هوميروس التي اعتمدت «وحدة الحدث» فتركز اهتمام الشاعر فيها على حدث مختار واحد. فالحبكة القصصية لا تكون واحدة حين تدور حول(بطل) واحد، كما يظن بعضهم، إذ يمكن أن يواجه الفرد في الواقع كثرة لا متناهية من الأحداث، بل يمكن أن يكون بعض هذه الأحداث متنافراً لا يمثل أية وحدة، وكذلك بالضبط لا تتشكل الوحدة من الأفعال الكثيرة التي يقوم بها الفرد الواحد.

إن هوميروس الذي يمتاز (من بقية الشعراء) ينظر إلى هذه المسألة نظرة صحيحة، إما بفضل فنه، وإما بفضل موهبته الفطرية، فهو حين أبدع «الأوديسة» لم يقدم كل ماحدث للبطل، لم يصور - مثلاً - كيف كان البطل جريحاً على قمة بارناس أو كيف ادعى الجنون حين كانت الاستعدادات للحرب جارية، إذ لا توجد أية ضرورة أو احتمال لوقوع أحد هذين الحدثين في حال وقوع الحدث الآخر، لقد نظم «أوديسته» وكذلك «إلياذته» حول حدث واحد.

كذلك رفض كاتب «فن الشعر» زعم بعض النقاد أن القصيدة تتحد حول زمن واحد ، وأظهر في هذا المجال أن هوميروس كان يحقق وحدة العمل الفني من خلال «وحدة الحدث» لامن خلال «وحدة الزمن» ، وأشار إلى التماثل بين وحدة الأسطورة في التراجيديا ووحدتها في الشعر الملحمي قائلاً :

«أما المحاكاة قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب في المآسي : أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به ، وهذا بين ، وينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . . . بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة» .

ولهذا السبب أيضاً «يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع : فإنه لم يشأ حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث ، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل «بنت السفن» وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التي نثرها في ثنايا قصيدته ، أما باقي الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ولكن مركب من عدة أجزاء»[٢٠] .

لقد وجد أرسطو في هوميروس النموذج الأمثل للشعر الملحمي ، ولكنه وقف من هذا الشعر موقفه من الشعر التراجيدي ، أي أنه قبل بعض تقاليده ورفض بعضها الآخر فاقترح - من خلال التعريف بـ «الأجزاء» المكونة» للتراجيديا والشعر الملحمي - الصيغة المثلى التي يجب أن تشكلها يد الفنان من المادة الخام لتحولها إلى عمل فني ، وقرن في «فن الشعر» تحليله لشكل العمل الفني بتعريفه للطريقة التي يستخدمها الشاعر في تشكيل مادته .

مفهوما الكذب والصدق في الشعر

من المعروف أن السفسطائيين والبلاغيين درسوا الطريقة قبل أرسطو ، فنظروا إليها من زاوية كونها العامل الذي يجعل التصوير مختلفاً عن النسخ العادي . وقد سمى بعضهم ذلك العامل «الكلام الكاذب» أو «الكلمة الكاذبة» . وأطلق جورجياس على «الكلمة الكاذبة» اسم «الرأي» ، إذ رأى أنها الكلام الذي يسمح بالاختلاق . وأضاف آخرون إلى ذلك تفصيلاً جديداً فرأوا أن الشاعر لا يستخدم الاختلاق على هواه ، بل يستخدمه بوصفه أمرا واجباً ينتقي من خلاله عن عمد العناصر اللازمة لـ «ما يجب أن يكون» أما أفلاطون ، فأشار إلى أمر ثالث يلجأ إليه الشاعر سماه المحاكاة ، وقد جمع أرسطو ذلك كله ووحده في دراسته لطريقة هوميروس الإبداعية فوجد أن شاعر اليونان الأكبر يتفوق على الآخرين في هذا المجال أيضاً لأنه يجيد فعل «ما يجب أن يكون» . ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالثناء أنه كان الوحيد ، من بين الشعراء ، الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة .[٢١]

إن أرسطو يكشف عن مهارة هوميروس من خلال الشروط التي تحدث عنها سابقوه ، موحداً ملاحظاتهم المتفرقة في كل واحد . إنه يبدأ مديحه للشاعر بالحديث عن إتقانه «المحاكاة» فيقول :

«فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هـذا لما كان محاكياً . إن سائر الشعراء يزجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أي شخص آخر يصور خلقه ، أعني أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين»[22] .

لقد كان النقاد قبل صاحب «فن الشعر» يفسرون تأثير الشعر في نفس المتلقي على أنه «انجذاب» أو تهذيب للنفس ، غير أنه اكتشف جانباً آخر في ذلك التأثير هو عمل الفكر الذي يظهر في «عاطفة الاندهاش الذكية» وفي بناء الاستنتاج المنطقي . وقدم انطلاقا من ذلك تفسيراً للطريقة التي يستخدمها الشاعر معترفاً له بحق ممارسة العبث والوقوع في الخطأ المنطقي ، مؤكداً أنها يساعدان في إثارة الدهشة والمتعة . يقول أرسطو :

«وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة . أما في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي صدر عنها خصوصاً العجب ، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون ، فما يتصل بمطاردة هكتور مثلاً لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكا « الجنود اليونانيون ، واقفون ولا يطاردون ، وأخيل يكتفي بانغاض رأسه ، فكل هذا لا يلاحظ في الملحمة . والأمر العجيب يدعو إلى الإمتاع . وآية ذلك أن الناس جميعاً ، حينما يحكون حكاية ، يضيفون من عندهم ابتغاء الإمتاع»[23]

ليس «الكذب» الشعري ، في نظر أرسطو ، اختلاقاً ، بل هو محاكاة عقلية وهمية . وهو يرى أن القيام بالمحاكاة الوهمية سمة عادية من سمات العقل البشري . ويمتدح ، تأسيسا على ذلك ، هوميروس لقدرته على استخدام الخطأ المنطقي «كما يجب» يقول :

«وهوميروس ، بخاصة ، هو الذي علم سائر الشعراء من الاحتيالات المتقنة الصنع ، أعني المغالطة فإذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فإن الناس يجنحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالي وجد المقدم بالضرورة ، ولكن هـذا باطل ، ولهذا فإنه إذا كان المقدم باطلاً ، ولكن كان هناك شيء آخر يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقاً ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فإنه يستنتج من هذا - خطأ - أن المقدم هو الآخر صادق»[24]

ويخالف أرسطو أفلاطون الذي سخر من المحاكيات العقلية الوهمية «المماثلة للحقيقة» فيفضل هذا النمط من المحاكيات على نسخ الواقع نسخاً حرفيا ، ويعلن أن سلسلة الأحداث التي ترغم المرء على توهم وجود علاقة سببية لاوجود لها . أكثر صلاحاً للعمل الفني من تلك الأحداث التي تربطها علاقة سببية لا ترغم المرء على الاقتناع بوجودها ، ويدعونا صراحة إلى «أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق»[25]

وبالحماسة نفسها والاحترام نفسه لعقل القارىء يعالج صاحب «فن الشعر» مسألة حق الشاعر في تصوير ما هو عبثي ولا يقبله العقل . إنه يفضل الامتناع عن فعل ذلك في الأعمال الفنية فيقول : «وينبغي الا تتألف الموضوعات من أجزاء لامعقولة : بل بالعكس ، لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، اللهم إلا إذا كان خارجاً عن المسرحية»[26] ، ولكن سرعان مايصحح حكمه فيقر بإمكانية استخدام الشاعر للعبث مشيراً إلى الكيفية التي يجب أن يتم بها استخدامه في النص ، فيقول : «لايمكن أن يكون فيها أمر لا معقول . اللهم إلا إذا كان خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذي لا يدري كيف مات لايوس ، ولكن هـذا غير مقبول في

داخل المسرحية نفسها . مثل الناس الذين يقصون ، في «إلكترا» أنباء الألعاب الفوثاوية . . . حتى إنه لمن المضحك إن يقال أن الحكاية ، بغير هذا ، تتحطم إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف أمثال هذه الحكايات . أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يضفي عليه ظلاً من الحقيقة ، فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولية ، وإلا فإن الأمور غير المحتملة الموجودة في «الادويسيا» في ثنايا قصة تعريض أودوسوس على الشاطىء لن تكون مقبولة ، وهذا الأمرسيبدوجلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ، أما هاهنا فإن الشاعر يحجب عدم المعقولية بغلالة من الصفات (الممتازة) مشيعاً في الحقيقة سحر الطلاوة»[٢٧]

وهكذا راعى أرسطو ، هو يؤسس «علم الشعر» ، المقولات العامة لتقنية فن الكلمة كما حددها البلاغيون اليونانيون قبله ، وأنشأ بالاستناد إليها نظريته في الألوان الأدبية حيث حدد البنية المثالية للتراجيديا والشعر الملحمي واعتنى أساساً بالعلاقة بين مختلف عناصرها ، فاكتسبت الأدوات الفنية في نظريته قيمها بوصفها أجزاء من كل ، تحمل وظائف خاصة في حل المسألة العامة التي يواجهها الكاتب . وصاغ أرسطو ، لأول مرة في التاريخ ، نظاماً عقلياً في ميدان الأدب مستخدما الملاحظات والاكتشافات الجزئية التي قدمها السفسطائيون وأفلاطون . واضطره هذا الأمر إلى أن يتعمق كثيراً في معرفة الوسائل التشكيلية نفسها وأن يقدم تفسيرات جديدة للتراجيديا والشعر الملحمي . وقد نهج من أجل ذلك طرائق مختلفة في الجزء النقدي من كتابه حيث قدم تقويماته الخاصة لعدد من التراجيديات والقصائد ونقض آراء معاصريه من النقاد واختتم مناقشته للفن الشعري باقتراح مبدأ نقدي جديد لمعالجة النص الأدبي تمثل في محاولته إعادة النظر في تقويم البلاغيين هوميروس . لقد استخدم أرسطو نظريته الجديدة في النقد من أجل تفسير الالتباسات التي يثيرها النص الهوميري ، فطرح فهماً جديداً للصدق الفني ، إذ لم يعد الصدق الفني يعني عنده الالتزام الدقيق بالقواعد النحوية أو تصوير موضوع المحاكاة تصويراً صحيحاً ، أو صلاح الموضوع أخلاقيا ، بل بات يعني تحقيق متطلبات اللون الأدبي نفسه وصلاح الأجزاء في أداء وظائف محددة في بنية العمل الفني . وهكذا أصبحت للشعر قواعده الخاصة به ، شأنه في ذلك شأن الحرف الأخرى .

إن هذه المقولات الأرسطية تنبىء بإمكانية حدوث أخطاء في الفن من نوعين مختلفين أولهما الأخطاء المخلة بقواعد الفن نفسه ، وثانيهما الأخطاء المخلة بدقة محاكاة الموضوع .

يقول أرسطو: «ففي فن الشعر، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ: الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه ، والخطأ العرضي . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور لم يفلح لعجزه ، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلا أو أي علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أي وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لايرجع إلى صناعة الشعر نفسها .[٢٨]

دفاع أرسطو عن «فن الشعر»

وعلى أساس هذا التقسيم المنطقي لمعيار القيمة نفسه ، قدم أرسطو تفسيراً جديداً «للنقاط الصعبة» في شعر هوميروس . فأعطى تقويماً مستقلا لكل نقطة من حيث الدور الذي تؤديه في بنية العمل كله وكشف عن الوسائل التي استخدمها الفنان فيها عن عمد .

عدّد صاحب «فن الشعر» خمس تهم موجهة إلى شعر هوميروس هي: «الإحالة» و«الإخلال» بقواعد الفن و«التأثير الضار» و«التناقض» و«العبث» و لكنه رفض هذه التهم واقترح أن يتم تقويم النص الهوميري من ناحيتين، تتعلق الناحية الأولى منهما بفن الشعر نفسه، وتتعلق الثانية بالأسلوب المتبع في بناء العمل الشعري. فدعا، من الناحية الأولى، إلى أن يتم تقويم عناصر المشهد الملحمي من خلال دورها البنائي في القصيدة. وهكذا تحولت القضية التي يعالجها الناقد من السؤال عن جودة التصوير أو رداءته أو السؤال عن صدق المحاكاة أو كذبها، إلى التساؤل عن الأسباب التي دفعت الفنان إلى صياغة العمل الفني على النحو الذي نراه. وقد ركز أرسطو برنامجه للدفاع عن الشعر من هذه الناحية في ثلاث نقاط هي:

١- دعوة الناقد إلى أن يراعي، عند تقويم هذا الجزء أو ذاك من تفاصيل العمل الفني، مقدار مساهمة الجزء المعني في تقوية الانطباع العام، فإذا كان «في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن.. وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع»[٢٩]

٢- توسيع حجم «المسموح به» في الشعر بحيث يصبح موضوع المحاكاة ما هو موجود فعلاً وما يجب أن يكون وما يجمع الناس على قبوله.

يقول أرسطو: «كذلك يجب أن ننظر إلى أي الطائفتين ينتسب الخطأ: طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن، أو طائفه الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي. لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً. وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على الواقع والحقيقة فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول أن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون فإن سوفوكليس كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريبيدس كان يصورهم كما هم في الواقع»[٣٠]

٣- الامتناع عن التقويم غير النسبي للأفعال والأقوال الرديئة والجيدة، والاستعاضة عن ذلك بدراسة دور تلك الأفعال والأقوال في بناء العمل الفني، يقول أرسطو:

«ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئا، ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول ذاته فقط، فننظر فيما إذا كان في نفسه نبيلاً أو سافلاً، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم، ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل، ولأجل من، ولأية غاية، وهل هو مثلاً لاستجلاب نفع أكبر أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر»[٣١].

ودعا من الناحية الثانية إلى اكتشاف الوسائل اللغوية المستخدمة في النص واقترح طريقة جديدة للمواءمة بين التناقضات الظاهرة في الشعر الملحمي إذ قال:

«وهاهنا صعوبات يجب تذليلها بالنظر في القول، فمثلاً نفسر قوله: (البغال أولاً) بواسطة استعمال الكلمات الغريبة، إذ يجوز أن يكون الشاعر لم يقصد البغال بل قصد «الحراس» كذلك حينما يتكلم عن دولون(قبيحاً كان هو في منظره)، فإن الشاعر لايقصد أن جسمه كان مشوهاً بل إن وجهه كان دميماً، لأن الاقريطشيين يعنون بـ «جمال المنظر» جمال الوجه. كذلك حين يقول: (اسقني كأساً صراحاً) فإنه لا يقصد أن يسقيه خمراً صرفا غير ممزوجة شأن السكارى المعربدين، بل أن يمزجها بسرعة».

وبعض العبارات ينبغي أن يفهم على أنه قيل على سبيل المجاز، مثلاً قوله : «جميع الآلهة وجميع المحاربين ناموا الليل كله» ، بينما يقول أيضاً : لما أن جل ببصره إلى سهل طروادة(ذهل حينما سمع) صوت النايات والصفارات لأن «جميع»وضعت مكان «كثير» مجازاً لأن الجميع يفترض العدد الكبير وكذلك قوله : «وحيدة لا تغرب» مقول مجازاً لأن المعروف هو وحدها(٣٢) .

هكذا يمضي أرسطو في كتابه «فن الشعر» قدما في إعادة النظر في تقويمات سابقيه للشعر إلى أن يبلغ الذروة في الفصل الأخير من الكتاب ، حيث يرفض رأي أفلاطون في الشعر الملحمي والتراجيديا . ويقف ضد الأسلوب الأفلاطوني في الحكم على قيمة العمل الفني من خلال نوعية المحاكاة وموضوعها ، لأن ذلك يؤدي إلى اعتبار تضمين العمل أجناساً متنوعة من المحاكاة عيباً فنياً ، فينتج عن ذلك - بطبيعة الحال - أن التراجيديا أدنى قيمة من الشعر الملحمي .

لقد اتبع أرسطو مقابل أسلوب أفلاطون أسلوباً للتقويم مغايراً ، بل مناقضاً له تماماً ، فجعل قوة ما يبعثه العمل الفني من متعة مرتبطة باستيعاب حجمه ، مقياساً لقيمته ، وانطلاقاً من هذه السمة الجديدة فضل التراجيديا على الشعر الملحمي .

يقول أرسطو : «إن المأساة تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل تستطيع أن تستخدم نفس الوزن ، يضاف إلى هذا - وهو أمر ليس بهين - أنها تشمل الموسيقى والمنظر المسرحي ، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة ، وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح - سواء في القراءة وعند التمثيل .

ولها أيضاً ميزة تحقيق المحاكاة ، تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل ، إذ يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل ، لنفترض مثلاً أننا نقلنا «أوديبوس» سوفوكليس إلى أشعار مقدار ما في «الإلياذة» ! فإذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التي تبلغ بها غايتها الخاصة (لأن هذه المحاكيات لاينبغي أن تجيء لنا أية متعة كانت ، بل عليها أن تحقق المتعة التي أشرنا إليها من قبل) فمن الواضح أن المأساة ، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، يمكن عدها أعلى مرتبة من الملحمة»(٣٣) .

خاتمة

هكذا يمكننا كتاب أرسطو «فن الشعر» من تتبع مجرى الفكر النقدي عنده ، وتتبع موقفه من التقاليد الأدبية . إنه يستخدم أعمال الكتاب الذين عاصروه ومن سبقهم استخداما «انتقائيا» على شكل استشهادات ووقائع ينطلق منها لصياغة الأحكام العامة وبناء نظرية فن الكلمة وأرسطو يختلف عن البلاغيين الذين سبقوه فهو لا يكتفي في كتابه بالتعداد البسيط لأساليب التعبير، بل يقترح مبادىء عامة لبناء العمل الفني . إنه يواصل العمل الذي بدأه البلاغيون في التقريب بين الشعر والبلاغة . فهو يحلل الشعر بمقاييس استخدمها في تحليل الخطابة («مماثلة الواقع» و«الملاءمة») . ولكن عمله لم يكن مجرد توسيع لحدود البلاغة . إنه في بحثه التجريبي عن الوسائل التعبيرية قدم تجديداً أساسياً مدخلاً في البلاغة مقاييس جديدة للقيمة وفهماً جديداً للمتعة الفنية .

إن الممتع في الفن عند أرسطو ليس الفائدة العملية وليس الخير المطلق بل المتعة الحاصلة بسبب المعرفة .

ونتيجة لذلك اهتم بشكل خاص بتلك العواطف والانفعالات التي تساعد على المعرفة: الدهشة وسهولة الفهم والوضوح. وانطلاقاً من هذه الظواهر قدّم أرسطو تفسيراً جديداً للأساليب التشكيلية فرأى أن مهمتها الأساسية تقديم متعة ذهنية للمستمع مبيناً أن هذه المتعة تختلف من فن لآخر بحسب ماهيته، وأنها تحصل بواسطة وسائل محددة تماماً في البناء والإعراب واستخدام الكلمات.

من هنا نشأ موقف أرسطو الجديد من التجربة الأدبية المكدسة في عصره. إنه يبحث في هذه التجربة عن دروس في المهارة، ويفتش في إبداع الكتاب المختلفين عن الوسائل التي تساعد في تحقيق متطلبات الجمالية الذهنية. وهو ـ في ذلك ـ لاينظر إلى شخصية الكاتب أو صورة البطل أو فكرة المؤلف الأخلاقية، وإنما إلى الأدوات التعبيرية التي يستخدمها الفنان. إن أرسطو يذكر عشرات الأسماء عارضاً نماذج ناجحة وأخرى مخفقة من أعمالهم. ويستطيع المرء، على الرغم من تشتت الاستشهادات وتنوعها، أن يحكم من خلالها على ذوق أرسطو الأدبي فيكتشف ميله إلى الفن الهيليني الكلاسيكي وهوميروس وسوفوكليس وخطباء القرن الرابع، ونفوره من الشعوذة الكلامية التي تحول التجريب اللغوي إلى هدف بحد ذاته سواء أكانت هذه الشعوذة عند الشعراء التراجيديين في القرن الرابع أم عند السفسطائيين في القرن الخامس قبل الميلاد.

الهوامش

(١) أرسطوطاليس، كتاب الخطابة، تر. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٥٠، ص٩٠.

(٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص٢١.
وقد جاء النص المقبوس في «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» بترجمة الدكتور شكري محمد عياد على النحو التالي: «ويبدو أن الشعر ـ على العموم ـ قد ولده سببان، وأن هذين السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فإن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول مايتعلم بطريقة المحاكاة. ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»، «كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، ترجمة وتحقيق د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٧م، ص٣٦.

(٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص١٢.
وقد جاء النص بترجمة د. شكري محمد عياد على النحو التالي: «... فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء...، وسبب ذلك ـ مرة أخرى ـ أن التعلم ليس لذيذاً للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس أيضاً، ولكن هؤلاء لايأخذون منه إلا بنصيب محدود. فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعاً إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً في كل منها، كأن يقولوا: هذا هو ذاك. فإنه إذا اتفق أن لم تكن قد رأيت الشيء قبلاً فإن اللذة لاتكون حينئذ ناشئة عن المحاكاة بل عن الإتمام أو عن اللون أو عن سبب آخر كهذين. كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. شكري محمد عياد، ص٣٦، ٣٨.

(٤) انظر: أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص١٨.
وانظر «كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، تر. د. شكري محمد عياد، ص٤٨. حيث جاء: «فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولاتعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات».

(٥) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٢٣ ـ ٢٤.
وقد جاء النص في كتاب «أرسطوطاليس في الشعر» بترجمة د. شكري محمد عياد في ص٥٨، ٥٩ على النحو التالي: «وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل تام له عظم ما، فقد يكون شيء تام ليس بعظيم. والتام ـ أو الكل ـ هو ماله مبدأ ووسط ونهاية... ثم إنه لما كان الشيء الجميل ـ سواء في ذلك الكائن الحي أو كل مركب من أجزاء ـ لما كان الشيء الجميل لاينبغي أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب، بل ينبغي كذلك أن يكون له عظم لا أي عظم اتفق، لأن الجمال هو العظم والترتيب، ومن هنا لايرى الحيوان الشديد الصغر جميلاً (لأن منظره يختلط لوقوعه في زمان يكاد لايحس) كما أن الحيوان الشديد الكبر لايرى جميلاً أيضاً (لأن منظره لايقع مجتمعاً بل يذهب عن الناظرين مافيه من الوحدة والتمام)، وذلك كما لو كان حيوان طوله عشرة آلاف ميدان...».

(٦) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٢٦ ـ ٢٧.
وقد جاء النص في كتاب «أرسطوطاليس في الشعر» بترجمة د. شكري محمد عياد في ص٦٤ على النحو التالي: «وظاهر مما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ماوقع بل مايجوز وقوعه وماهو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة؛ فإن المؤرخ والشاعر لايختلفان بأن مايرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي

ماوقع على حين أن الآخرين يروي مايجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. والكلي هو ماينطق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك مايقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص؛ أما الجزئي فهو - مثلاً - مافعله الكيبياديس أو ما حل به».

(٧) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٢٩.

وقد جاء النص في كتاب «أرسطوطاليس في الشعر» بترجمة د. شكري محمد عياد في ص ٦٨ على النحو التالي: «على أنه لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأمور تحدث الخوف والشفقة، وأحسن مايكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع، ويكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث - على هذا الوجه - روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق.

(٨) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣١.

وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص: ٧٠ على النحو التالي: «والانقلاب هو التغير إلى ضد الأعمال السابقة، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة، مثال ذلك أن الرسول الذي يجيء إلى أوديبوس في تراجيدية «أوديبوس» ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لايكاد يظهر من هو حتى يأتي بضد ما أراده».

(٩) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٢.

وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص٧٢ على النحو التالي: «أما التعرف فهو - كما يدل عليه اسمه - التغير من جهل إلى معرفة، تغيراً يفضي إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء. وأحسن التعرف ما اقترن بالانقلاب، كما هو الشأن في قصة «أوديبوس»».

(١٠) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٨.

وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٨٠ على النحو التالي: «يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر، حتى إذا سمع المرء الأمور التي تجري أخذته الرعدة أو هزته الشفقة، كما يحدث لمن لم يسمع قصة أوديبوس».

(١١) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٤.

وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٧٦، ٧٨ على النحو التالي: «فبما أن أجمل التراجيديات هي ماكان نظمها معقداً لابسيطاً، وماكانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة.... فظاهر أولاً أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء،.... ولا إظهار أناس خبيثين يستحيلون من بؤس إلى نعمى، فإن هذا أبعد شيء من التراجيديا، لأنه لاينطوي على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة.... فيبقى المتوسط بين هذين، وهو ذلك الذي لايتميز بالفضيلة والعدالة، ولكنه لاينتقل إلى حال الشقاء لخبثه ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما، ويكون من أولئك الذين يعيشون في عزة ونعمى، مثل أوديبوس وثواستيس ومن ينتمون إلى مثل هذه الأسر من ذوي الشهرة».

(١٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٨.

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٨٠ - ٨٢ على النحو التالي: «فأولئك الذين إنما يتوصلون بالنظر إلى إحداث الاستبشاع - لا الخوف - أولئك لاحظ لهم من صناعة التراجيديا، فليس ينبغي أن تطلب من التراجيديا أي لذة كانت بل تلك التي تخصها، وإذ كان الواجب الشاعر أن يحدث لذة الشعور بالشفقة أو الخوف متخذاً سبيل المحاكاة، فبين أن ذلك ينبغي أن يصنع في الأفعال».

(١٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٩.

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٨٠ على النحو التالي: «والخوف والشفقة قد يحدثان عن المنظر المسرحي، وقد ينتجان من نظم الأفعال، وهو أفضل الأمرين وأدلهما على حذق الشاعر. فإنه يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر، حتى إذا سمع المرء الأمور التي تجري أخذته الرعدة أو هزته الشفقة....».

(١٤) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر د. عبدالرحمن بدوي، ص٤٠.

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص٨٤ على النحو التالي: «فقد يقع الفعل لأناس يعون ويعرفون مثلما كان الشعراء القدماء يفعلون، وكما جعل أوريبيدس ميديا تقتل بنيها. وقد يقع الفعل بأن يرتكب الأمر الرهيب من يرتكبه وهو لايعرف، ثم يعرف صلة المحبة بعد ذلك، كأوديبوس عند سوفوكليس».

(١٥) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٣٧.

وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص.ص: ٧٨ - ٧٩ على النحو التالي: «ومن هنا يخطىء من يعيبون أوريبيدس بأنه يفعل ذلك في التراجيديات وأن كثيراً من تراجيدياته ينتهي إلى شقاء، فهذا - كما قلنا - صائب مستقيم. وأعظم دليل على ذلك أن مثل هذه التراجيديات حين تمثل على مسرح وحين تعرض في المسابقات تظهر أقرب إلى معدن التراجيديا من كل نوع آخر، إذا هي أتقنت. ولئن كان أوريبيدس لايحسن التدبير في غير هذه الناحية من نواحي التراجيديا إلا أنه يبدو أشد الشعراء تراجيدية».

(١٦) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٤٥.

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص٩٤ على النحو التالي: «والنوع الثاني هو مايفتعله الشاعر، ومن أجل ذلك يكون خالياً من الصنعة، كما يعرف أورستيس في «إيفيجانيا» حين يعلن أنه أورستيس وتعرف إيفيجانيا بكتابها، ولكن أورستيس إنما يعلن مايريده الشاعر، لاماتريده القصة».

(١٧) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٤٣.
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص٩٢ على النحو التالي: «وبما أن التراجيديا هي محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف فينبغي أن يصنع بها مثل صنيع المصورين الحاذق في صورهم، فهؤلاء ـ مع اعتمادهم أداء هيئة من يحاكون ـ يصورونهم بالواقع وإن كانوا أجمل منه».

(١٨) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٤٧ ـ ٤٨.
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص: ٩٦ على النحو التالي: «وأفضل هذه الأنواع جميعاً هو التعرف الذي ينشأ من الأعمال نفسها، فإن الدهشة تحدث عندئذ من طريق المعقول....».

(١٩) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٦١.
وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص١٢٦ على النحو التالي: «وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار والممدود وكل مابعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة......».

(٢٠) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٦٤ ـ ٦٥.
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٠ ـ ١٣٢ على النحو التالي: «أما عن صنعة المحاكاة التي تقوم على السرد الروائي وتصاغ في كلام منظوم ر فبين أن القصة يجب أن تنظم نظماً يعتمد على الحركة والعمل كما في التراجيديات، وأن تدور حول فعل واحد تام مكتمل له أول ووسط وآخر، حتى تكون كالحيوان الواحد التام فتحدث اللذة الخاصة بها. وينبغي ألا يكون نظم الحوادث كما في التاريخ، حيث يلزم ألا يمثل فعل واحد بل زمن واحد، فتستقصي الحوادث التي وقعت في هذا الزمن لفرد أو لجماعة، والتي لاترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطاً عارضاً.... وهذا مايفعله أكثر الشعراء. ولهذا السبب يبدو هوميروس ـ كما قلنا من قبل ـ معجزاً من هذه الناحية إذا قورن بغيره. فهو لم يحاول أن يروي قصة الحرب بأكملها، وإن كانت ذات بدء ونهاية، لأنها مفرطة في العظم بحيث يصعب النظر إليها مجتمعة، ولو رد أبعادها إلى شيء من الاعتدال لاشتد تعقدها بفضل تشعب حوادثها. فاقتطع منها جزءاً واحداً واستعان بكثير من نواحيها كإحصاء السفن وغيره من اللواحق التي يتناولها في قصيدته بين الحين والحين. أما الشعراء الأخرون فيجعلون لقصائدهم بطلاً واحداً وزمناً واحداً، وفعلاً واحداً متعدد الأجزاء....».

(٢١) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٦٨ ـ ٦٩.
وقد جاء النص المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص١٣٨ على النحو التالي: «وإن هوميروس ـ مع استحقاقه للثناء من نواح كثيرة أخرى ـ لأعظم به جدارة إذ هو الوحيد من بين الشعراء الذي يعرف ماذا ينبغي أن يكون دوره».

(٢٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. عبدالرحمن بدوي، ص٦٩.
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص١٣٨ على النحو التالي: «فالشاعر يجب أن يتكلم بلسان نفسه أقل كلام ممكن، لأنه ليس محاكياً بفضل هذا النوع من الكلام» ومن الشعراء من يشغلون المسرح هم أنفسهم طول القصيدة، فلايحاكون إلا قليلاً ونادراً، أما هوميروس فلايكاد يمهد بكلمات قليلة حتى يأتي برجل أو امرأة أو بشخص آخر لاتجد أحداً منهم مفتقراً إلى خلق، بل هم جميعاً ذوو أخلاق».

(٢٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص٦٩.
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٨ ـ ١٤٠ على النحو التالي: «ومع أن عنصر الروعة ينبغي إدخاله في التراجيديا فإن الشعر الملحمي أشد قبولاً لغير المعقول، لأن الشخص لا يرى وهو يعمل، ومخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة. فمطاردة هكتور مثلاً لو وضعت على المسرح لأضحكت، فاليونانيون واقفون لا يشتركون في المطاردة، وأخيل يمنعهم إن فعلوا. أما في الملاحم فلا يلحظ ذلك. والأمر العجيب يلذ، ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين».

(٢٤) أرسطوطاليس «فن الشعر» تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص: ٦٩ ـ ٧٠).
وقد ورد النص المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «كان هوميروس خاصة هو الذي علم الشعراء الآخرين كيف يقولون الكذب. وما ذلك إلا القياس الكاذب، فإذا كان وجود شيء ما يتبعه وجود شيء آخر، أو حدوث شيء ما يتبعه حدوث آخر، فإن الناس يظنون أنه إذا وجد الآخر وجد الأول أو حدث. ولكن هذا خطأ، فإذا كان الأمر الأول كاذبا فليس من الضروري إذا وجد الثاني أن يقال إن الأول موجود. لأن علمنا بصدق التالي يخدع عقولنا إلى القول بصدق الأول».

(٢٥) أرسطوطاليس، فن الشعر تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٠).
وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول».

(٢٦) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٠).
وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطو طاليس في الشعر» في (ص١٤٠) على النحو التالي: «فلا يصح أن تؤلف القصة من أجزاء غير معقولة بل يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول إلا أن يكون ذلك خارج القصة..».

(٢٧) أرسطوطاليس ـ «فن الشعر» تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٠ـ٧١).
وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «القصة يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول، إلا أن يكون ذلك خارج القصة، كما جهل أوديبوس كيف مات لايس. ومن المضحك أن يقال إنه لولا ذلك لتداعت القصة، فمثل هذه القصة ما كانت ينبغي أن تؤلف أصلا. أما إذا جيء بها وبدت معقولة فينبغي أن تقبل على الرغم من سخافتها. فإن القطع غير المعقولة في الأوديسية ـ تلك التي تدور حول طرح أوديسيوس على شاطىء إيثاكا ـ ما كانت لتحتمل لو تناولها شاعر آخر، أما الآن فإن الشاعر يحجب سخافتها بما يضفيه عليها من ضروب الإجادة».
(٢٨) أرسطوطاليس ـ «فن الشعر» تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٢).
وقد ورد النص المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٢) على النحو التالي: «والخطأ الشعري نوعان: خطأ يتبع الشعر نفسه، وخطأ يتبع أعراضه. فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته، فالخطأ راجع إلى الشعر، أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جوادا يمد أماميتيه معا، أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطب وغيره، فليس هذا الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها».
(٢٩) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٢).
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٢) على النحو التالي: «إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطىء، ولكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية... إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة».
(٣٠) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٣).
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٢ـ١٤٤) على النحو التالي: «... نسأل: هل يرجع الخطأ إلى الصناعة الشعرية نفسها أم إلى عرض من أعراضها؟ فلأن يجهل الشاعر أن الظبية ليس لها قرنان أهون من أن يصورها تصويرا غير محاك.
وإذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء، كما ينبغي أن تكون، كما كان سوفوكليس يقول إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، على حين أن اوريبيديس يصورهم كما هم».
(٣١) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٣ـ٧٤).
وقد ورد النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٤) على النحو التالي: «أما البحث في جمال العبارة أو عدم جمالها فينبغي ألا يقتصر على النظر فيما عمل أو قيل أشريف هو أم خسيس، بل يجب أن ينظر أيضا في القائل أو الفاعل، ومن قيل أو فعل له، ومتى، ولم، كأن يبحث مثلا: أكان هذا القول أو الفعل لكسب منفعة أكبر أو لدفع مضرة أكبر؟».
(٣٢) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٤).
وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٤ـ١٤٦) على النحو التالي: «ومن النقد ما يرد بالنظر في العبارة، فلعل الشاعر لا يستعمل... بمعنى «البغال» بل بمعنى «الحراس»، وكذلك ما قيل في دولون: «حقا لقد كان قبيح المنظر»، فليس المعنى أن جسمه كان متنافرا بل أن وجهه كان قبيحا. فإن أهل كريت يعبرون بكلمة (حسن المنظر) عن جمال الوجه. وفي هذه العبارة (امزج الشراب أقوى) لم يعن الشاعر الإكثار من الخمر والإقلال من الماء، دأب السكيرين، بل عنى الإسراع. ولعل الشاعر أراد أن يستعير، كما في قوله: «ونامت الآلهة والناس كلهم الليل بطوله»، مع أنه يقول في الوقت نفسه: «ولقد يدير بصره إلى سهل طروادة فيروعه صوت النايات والصفارات»، فكلمة «كل» مستعملة هنا بمعنى «كثير» لأن الكل نوع للكثير. وكذلك قوله: «هي وحدها المحرومة»، فكلمة «وحدها» استعارة، لأن الأشهر يعد أوحد».
(٣٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٨٠ـ٨١).
وقد جاء المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ«كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٥٦) على النحو التالي: «إن في التراجيديا كل عناصر الملحمة (حتى ليصح أن تستعمل وزن الملحمة) وتزيد عليها بجزأين غير هينين، وهما الموسيقا والمناظر، اللذان يحدثان لذة عظيمة. ثم إن لها من البهاء حين تقرأ مثل ما لها حين تمثل. ثم إنها تصل إلى الغاية من المحاكاة في حيز أصغر، وما كان أشد تركيزا فهو ألذ مما ينتشر في زمان كبير فتضعف قوته. وأعني بذلك أن يتناول تراجيدية «أوديبوس» لسوفوكليس مثلا فيضعها في مثل حجم الإلياذة. فإذا كانت التراجيديا تفضل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها تحدث الفعل الخاص بصناعتها (فإنه ينبغي أن تحدث أي لذة كانت، بل تلك التي أشرنا إليها) فبين أنها أفضل لأنها أقدر على بلوغ الغاية من الملحمة».

مصادر البحث

(١) أرسطوطاليس، كتاب الخطابة، تر. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، (ط ١)، القاهرة ١٩٥٠ .
(٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣ .
(٣) أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٨٣٦هـ ١٩٦٧م.
(٤) أرسطو، فن الشعر، ترجمة دورش ت. س إلى اللغة الإنكليزية في كتاب «النقد الأدبي الكلاسيكي» (الصفحات ٢٩ـ٧٦) دار بنغوان، نيويورك، ١٩٨٢ ، الطبعة باللغة الإنكليزية.
(٥) أرسطو، المؤلفات في أربعة أجزاء ،الجزء الرابع، (الصفحات ٦٤٥ـ٦٨٣) فن الشعر، ترجمة جاسباروف م. ل من اليونانية إلى الروسية، أكاديمية العلوم السوفيتية، معهد الفلسفة، موسكو ١٩٨٤ ـ الطبعة باللغة الروسية.
(٦) أفلاطون، «جمهورية أفلاطون» ، تر. حنا خباز ـ دار أسامة ـ دمشق ـ بيروت ١٩٨٠ .
(٧) أفلاطون «جمهورية أفلاطون»، تر. د. فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، (بلا تاريخ).
(٨) أفلاطون، المحاورات الكاملة ـ المجلد الرابع «جمهورية أفلاطون» ـ ترجمة شوقي داود تمر ـ الأهلية للنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٩٤ .
(٩) أفلاطون، فايدروس أو عن الجمال، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر ـ مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر، (ط ١) القاهرة ، ١٩٦٩ .
(١٠) أفلاطون القوانين ـ ترجمة محمد حسن ظاظا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ .
(١١) أفلاطون، المأدبة «فلسفة الحب» ، ترجمة وليم الميري، مطبعة الاعتماد (ط ١)، مصر ١٩٥٤ .
(١٢) أفلاطون، محاورة في الشعر ، ترجمة الأب أبريدور حنا ب. م مطبعة الرهبانية العلمية، لبنان، صيدا ١٩٣٨ .
(١٣) محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣ .
(١٤) أفلاطون، المؤلفات في ثلاثة أجزاء، موسكو ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢ (الطبعة باللغة الروسية).

مراجع للاستزادة

أولا: المراجع العربية

(١) الأهواني، أحمد فؤاد ـ أفلاطون، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٥ .
(٢) أوفسيانيكوف، م. وسمير نوفام. ز. موجز لتاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، ط ٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩ .
(٣) بدوي، عبد الرحمن، «خريف الفكر اليوناني»، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤ ـ القاهرة، ١٩٧٠ .
(٤) بدوي، عبد الرحمن ، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤، القاهرة ١٩٦٩ .
(٥) بربارة، فؤاد جرجس، الأسطورة اليونانية، دمشق ١٩٦٦ .
(٦) برهية، اميل ، الفلسفة اليونانية، ترجمة. جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٧ .
(٧) بسيوني، كمال، في النقد اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٠ .
(٨) الجبر، محمد، الفكر الفلسفي والأخلاقي عند اليونان، أرسطو نموذجا، دار دمشق ١٩٩٤ .
(٩) جماعة من الأساتذة السوفييت ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة فؤاد المرعي ويوسف حلاق ، ط ٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٨ .
(١٠) جيجن، أولف، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ترجمة عزت قرني، القاهرة ١٩٧٦ .
(١١) حرب، حسين ، الفكر اليوناني ٢ ، أفلاطون، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٠ .
(١٢) الخطيب، حسام، محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، ١٩٧٤ .
(١٣) ديورانت ول ، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران ، القاهرة ١٩٦٩ .
(١٤) ريفو، ألبير، «الفلسفة اليونانية، أصولها وتطوراتها، ترجمة عبد الحليم محمود ، القاهرة، (من دون تاريخ).
(١٥) زكريا، فؤاد، دراسة لجمهورية أفلاطون، دار الكاتب العربي ، القاهرة، ١٩٦٧ .
(١٦) سالم، محمد سليم، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد ومعه جوامع الشعر للفارابي (تحقيق وتعليق) المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١ .
(١٧) عباس، احسان، «كتاب الشعر لأرسطوطاليس ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٩٤٢ .
(١٨) غيث، جيروم، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية المثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، منشورات

الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٨٢ .
(١٩) فرنر، شارل، الفلسفة اليونانية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت، ١٩٦٨ .
(٢٠) القلماوي، سهير، فن الأدب (١) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٣ .
(٢١) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة، ١٩٥٣ .
(٢٢) لويس، جون، المدخل إلى الفلسفة، ترجمة أنور عبد الملك، بيروت ١٩٧٨ .
(٢٣) المرعي، فؤاد، مبادىء النقد ونظرية الأدب، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٨٩ .
(٢٤) المرعي، فؤاد، المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٧٨ .
(٢٥) وافي، عبد الواحد، الأدب اليوناني القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٠ .
(٢٦) ووتر، إنجرام باي، كتاب أرسطو «فن الشعر» ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو ـ المصرية، القاهرة، ١٩٨٩ .
(٢٧) ويمزات، ويليام ك. وبروكس، كلينث «النقد الأدبي ـ تاريخ موجز» المجلد الأول، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣ .

ثانيا : المراجع الروسية

(١) أسموس ف. ف، الفن والواقع في علم جمال أرسطو في كتاب «من تاريخ الفكر الجمالي في العصر القديم والعصور الوسطى»، موسكو، ١٩٦١ (الصفحات ٦٣ ـ ١٣٨).
(٢) ـ انيكست (أ. آ)، نظرية الدراما من أرسطو إلى ليسينغ، موسكو، ١٩٦٧ .
(٣) تاريخ الأدب الاغريقي في جزأين بإشراف سوبوليفسكي وآخرين، دار نشر أكاديمية العلوم السوفيتية، موسكو ١٩٤٦ ـ ١٩٥٥ .
(٤) ـ تسرونسكي إي. م، تاريخ الأدب القديم، الطبعة الثالثة منقحة، دار نشر الكتب الجامعية في وزارة التعليم السوفيتية، ليننغراد، ١٩٥٧ .
(٥) دافيدوف، الفن كظاهرة اجتماعية، في وصف آراء أفلاطون وأرسطو الجمالية والسياسية، موسكو، ١٩٦٨ .
(٦) رادتسيغ س، تاريخ الأدب اليوناني القديم، الطبعة الأولى، موسكو ١٩٤٠ .
(٧) طه عبودي أ. آ، التصورات الكلاسيكية والهيلينستية عن الجمال في الفن والواقع، في كتاب «علم الجمال والفن»، موسكو ١٩٦٦ (الصفحات ١٥ ـ ٥٣).
(٨) لوسيف آ، تاريخ علم الجمال القديم، أرسطو والكلاسيكية المتأخرة، المجلد الرابع، موسكو، ١٩٧٥ .
(٩) لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، السفسطائيون، سقراط، أفلاطون، المجلد الثاني، موسكو، ١٩٦٩ .
(١٠) لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الكلاسيكية الراقية، المجلد الثالث، موسكو ١٩٧٤ .
(١١) لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الكلاسيكية المبكرة، المجلد الأول، موسكو، ١٩٦٣ .
(١٢) لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الهيلينية المبكرة، المجلد الخامس، موسكو ١٩٧٩ .
(١٣) لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الهيلينية المتأخرة، المجلد السادس، موسكو، ١٩٨٠ .

ثالثا : المراجع الإنجليزية

1. Atkins, J.W.H., Literary Criticism in Antiquity. Vo 1, Greek, Gloucester, Mass: Peter Smith, 1961.
2. Butscher S.H. Aristotle's theory of Poetry and fine arts. New York, 1955.
3. Butscher, S.H., some aspects of the Greek genius Washington, 1969.
4. Cornford, F.M. The Origin of Attic Comedy. London, 1974.
5. Harsh Philip W.A. Handbook of Classical Drama, Stanford University Press, 1963.
6. Lodge R. S. Plato's Theory of Art. London, 1953.
7. Snell, Bruno, Poetry and Society, The Role of Poetry in Ancient Greece. Bloomington, 1961.

القوميـة في شعـر الأخطل الصغير

د. سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن*

أولا : الشاعر والقومية

١ - مقدمة

تتدخل عدة أسباب دفعتني إلى اختيار «القومية» من بين قضايا فنية مختلفة، يمكن أن يثيرها شعر الشاعر بشارة عبدالله الخوري المعروف بالأخطل الصغير[1]، في مقدمتها الاهتمام بالموضوع القومي في ذاته، وهو موضوع لم يعد يلفت اهتمام الباحثين والدارسين، وقد كان في منتصف هذا القرن العشرين الموضوع الأساس الذي تدور حوله الدراسات. . وتعقد تحت لوائه مؤتمرات الأدب وندواته، وتصدر عنه الأعداد الخاصة للدوريات الأدبية، اكتفى - في هذه المقدمة الموجزة - بالإشارة إلى مرجع واحد، لعله يمثل الموجة الأخيرة في هذا النطاق، حيث تراجع الأدب القومي تبعاً لانحسار الشعور القومي في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ورحيل جمال عبدالناصر عام١٩٧٠، والمرجع هو «بحوث ودراسات في العروبة وآدابها» للأستاذ محمد خلف الله أحمد - مدير معهد البحوث والدراسات العربية، بالقاهرة، صدر عام١٩٧٠، وبصدد بحث العلاقة بين العروبة والأدب تم الربط بين «فلسفة الفن وفلسفة الحياة» - وكما يقول المؤلف:

---

* أستاذ بكلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.

«ذلك أن التطور الحديث في النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في كثير من البيئات الإنسانية، عمل على توثيق الصلة بين الفرد والمجموع، وعلى أن يقوم كل مواطن - حسب تخصصه وقدراته - بنصيب في المجهود الجماعي المشترك، ومن هنا برزت أهمية الأديب والفنان... في معالجة قضاياها (الجماعة) الكبرى، والتوعية بفلسفتها في الحياة، وفي تعبئة قواها»[٢]. ولا يتوقف خلف الله عند المطلب القومي كهدف عملي للإبداع، إنه يؤسس هذا المطلب على مفهوم الأدب، فالأدب ليس تعبيرا فقط، وليس تبليغا فقط، ولكنه الاثنان معاً[٣]. ويرى أن الأدب الحي القوي، كما يستقرئه في الماضي هو ذلك الذي حمل رسالة أو بلاغا، إلى جانب قيمته الفنية. وكما كان الموضوع القومي في ذاته حافزاً يدفعني إلى الاهتمام به وجلائه لدى الشعراء، فإن «القومية» موضوعاً لقصائد تمثل دافعا آخر يضعنا في صميم المنهج النقدي. ذلك أن الموجة النقدية السائدة يغلب عليها الاتجاه الجمالي، الشكلي، مرة تحت مسمى «البنيوية» أو ضدها «التفكيكية» أو الاقتصار على تحليل النص تحليلا لغوياً تحت مسمى الأسلوبية، أو الألسنية، أو من ناحية الرمز والدلالة «السيميائية»، ودون أن نتوقف عند خصائص هذه المناهج كما يراها المتحمسون لها، أو سلبياتها كما يؤكد الرافضون لها، نكتفي بالقول إنها تشترك في عدم الاهتمام بالقضية، أو بالفكر في العمل الفني، ولا تفرده بالبحث، وهذا مايمكن الاهتمام بالقضية، أو بالفكر في العمل الفني، ولا تفرده بالبحث. وهذا مايمكن مناقشته، وفي محاولة مبكرة، وقبل أن يتوسع أصحاب هذه النظرة الجمالية في المناداة بمناهجهم ورفض غيرها تصدى لهم الدكتور محمد النويهي في كتابه: «وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» وفيه يقرر أن الدافع الأول من وراء الفن (يعني باعث الإبداع أو محركه) هو عاطفة قوية تنشب بصدر الفنان، إذ يتأمل حقيقة من حقائق الوجود، أو تجربة من تجارب الحياة، فتدفعه إلى أن يعبر عنها،[٤] ويستخلص أن الفن لا يحاول أن ينفس عن عاطفة فحسب، بل يحاول أن يؤديها في نوع من الأداء كفيل بأن ينفعل به متلقيه، ومن ثم فإن «أهمية الفن هي أنه ناقل للعاطفة الإنسانية»[٥] وهذا شرط في تعريف الفن، فهو «الإنتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة متجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه نظير ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف».[٦]

ويعنيني في هذا التعريف الذي أميل إليه تحديد: العاطفة، والموقف، وهما جوهر القضية القومية، إنها عاطفة، وموقف، تصدر عن التزام، وأنها تحرك الفنان ليعبر عنها موجهاً تعبيره إلى المتلقين بهدف نقل انفعاله إليهم، وإثارتهم بنفس الدرجة. وهكذا يمكن اعتبار هذه الوقفة مع القومية في شعر الأخطل الصغير بمثابة «مختبر» أو اختيار محدود لكشف العلاقة بين الفكر والقضية، وبين جماليات الشعر.

من ناحية أخرى دلت القراءة الأولى للديوان على عمق العاطفة القومية في شعره، وتنوع تطرقه إليها في قصائد خاصة يعقدها لبث هذه العاطفة وفي سياق قصائد مختلفة الغرض، وقد أشار بعض دارسي شعر الأخطل الصغير إلى هذه النزعة القومية عنده، وهنا نشير إلى أمرين:

الأمر الأول: أن اللقب المتداول عن الشاعر أنه «شاعر الهوى والشباب»، و«الهوى والشباب» هو عنوان ديوانه الأول،[٧] ولكن هذه العبارة الموحية تجاوزت كونها عنواناً إلى الاهتمام بها كمحور وحيد أو أساسي لاتجاه شاعريته، بل إن هذا الاتجاه تجاوز الباحثين والدارسين إلى الشعراء أنفسهم،[٨] وقد أدى

هذا بنشاط شاعريته القومية إلى منطقة الظل إن لم تكن منطقة التعتيم، مما حفزنا إلى العناية بهذا الجانب المهمل في فن الشاعر.

الأمر الثاني: أن الباحثين والدارسين الذين تنبهوا إلى العاطفة القومية الواضحة في شعر بشارة الخوري لم يهتموا بتحديد معالمها، ولم يستخلصوا منها ملامح فنية، وكأن الشعر القومي ليس باستطاعته أن يرتقي إلى مستوى جمال القصائد الغزلية أو الخمرية أو الوصفية على سبيل المثال، وسنرى أن هذا مجرد نوع من التوهم، بل سنرى أن الغرض القومي - عند الأخطل الصغير ربما بصفة خاصة - اتسع ليتضمن الغزل والخمر والوصف بشتى نواحيه. وقد أشرنا - في هامش سابق - إلى تضاؤل حجم الاهتمام بالشعر القومي للأخطل عند عبداللطيف شرارة، ومثل هذا نجده فيما كتبته نعمات أحمد فؤاد عنه، فقد تعقبته في غزلياته وفيما كتب عن المرأة عامة، فإذا رأت أن تنبه إلى موقفه القومي ضمنت هذا ما يشعر بضيق الرؤية أو نقص الإدراك، إذ تقول عن الأخطل: «ولاشك أن هوى الشاعر مع العرب أجمعين، ولكن شعره الحماسي كان للشام، في حين عزف شوقي لكل بلد عربي على قيثارة لحناً مفرداً غير ألحانه التي تجمع بينها جمع الأم أبرار البنين». [٩]

وهنا نرى أن ننبه إلى أن الألقاب التي يطلقها النقاد على الشعراء لا يصح أن تكون حاجزاً دون البحث في جوانب أخرى تخرج عن حدود إيحاء اللقب، أو تعانده. وبصفة عامة: هل اشتهار شاعر بالغزل، أو الخمر يحول دون اهتمامه، وتفوقه الفني في أغراض أخرى؟ إن دوافع الاهتمام القومي عند الأخطل الصغير تحيط به من كل جانب، فقد عاش مرحلة الثورة العربية، حين تجمع عرب الشام، والجزيرة، وصمموا على خلع النير التركي وإعلان الاستقلال الوطني في العقد الثاني من هذا القرن العشرين، وكان الأخطل نفسه أحد دعائم هذه الدعوة الوطنية القومية، بل كان تأسيسه لصحيفة البرق، عام١٩٠٨ مدخله للنشاط السياسي القومي، كما أننا نعرف أن أساتذته في المدرسة، أو المدارس التي تعلم بها، وفي الندوات الشعرية، هم من المنتمين إلى العروبة، والمعتزين بقوميتهم العربية، فقد تعلم في مدرسة «الحكمة» وهو في الرابعة عشرة من عمره، وعلى أيدي معلميها تمرس بالأدب العربي، وأحب العبارة العربية، وإذا كان جاره في الصف الدراسي الشاعر المجاهد الأمير عادل أرسلان، فقد كان من أساتذته محمد كرد علي والشيخ اليازجي، كما اتصل بالشيخ سليم العاذار رجل الحركة الفكرية. [١٠] وسيكون هذا التوجه الثقافي الفكري المبكر مؤثرا بقوة في تحدد الإطار القومي عند الشاعر بشارة الخوري، وعلى أية حال فإننا لا نبحث في دوافع القومية عند الأخطل الصغير، لأن انتماء الإنسان إلى وطنه وقومه ودينه ليس مما يحتاج إلى بحث في الأسباب أو الدوافع، وإنما الذي يستحق هذا من يكون متجاوزاً وخارجاً عن حدّ الاعتدال بهوس الانتماء وتطرف الاعتقاد، أو بمعاندة السائد الواجب الفطري ورفضه، وقد كان شاعرنا قومياً لبنانياً إنسانياً مسيحياً، استطاع أن يعيش حياة واعية متوازنة معتدلة توفق بين مطالب ليست متعارضة إلا عند من غلبهم الشطط أو ضيق الأفق.

٢- تصور عام

وقبل أن نتوقف عند الظاهرة القومية في شعر الأخطل الصغير، نحاول تقريب صورته الفنية باختصار، ونقول إن الأخطل بين شعراء المدرسة البيانية المجددة في الشعر العربي، فيأخذ مكانه بين خلفاء أحمد شوقي الذين التزموا بالقوالب الموسيقية التراثية، وكتبوا قصيدة المناسبات والاجتماعيات، واهتموا بصور التشبيه

وبعض فنون البديع، ومع هذا شاركوا في حركة التجديد باستحداث أغراض شعرية لم تكن مطروقة، وإيثار اللغة السهلة الموقعة، وتشكيل الصور من مشاهدات الحياة المتجددة في هذا العصر، وعدم الالتزام باستمدادها من الشعر القديم المعبر دائماً عن حياة الصحراء، وكتبوا القصيدة في موضوع واحد وليس في عدة موضوعات، كما ظهرت ذاتهم وتجاربهم الخاصة في تلك القصائد.

لقد تعرض الأخطل الصغير لحملة نقدية قاسية من بعض أقلام مواطنيه اللبنانيين من النقاد، منهم الشاعر إلياس أبوشبكة، وسعيد عقل (الذي تراجع عن مهاجمته للشاعر فيما بعد وكتب مقدمة الطبعة التي تعتمد عليها) وأمين الريحاني، أما أقسى نقد وأشده تهكماً فهو ماكتبه مارون عبود في كتابيه: «على المحك»، و«مجددون ومجترون»[١١].

إن هذه الانتقادات ليست موضوعنا، ولعل سببها، أو أحد أسبابها: أن الشاعر امتد به العمر نحو الثمانين عاماً، وأنه عاصر مرحلة قلقة من مراحل النهضة العربية (الحضارية-الأدبية) وأنه ظل محافظاً على طريقته التي كانت تعد جديدة موصوفة بالابتكار في أول عهده، لكن ثباته عليها ما لبث أن دفع به إلى التقليد، تشهد بالجانب الأول تلك القصائد التي أحدثت ضجة نقدية، وعامة لدى محبي الشعر، مثل قصيدة «الريال المزيف» وقصيدة «وردة من دمنا» وغيرهما، ويشهد بالجانب الآخر هذا النقد اللاذع الساخر الذي واجهه فيما بعد.

إن الأخطل الصغير في شعره ليس «طبق الأصل» من شاعر آخر قديم أو معاصر، وهذا يحسب له، وهو مجدد بقدر ماتستدعي المعاصرة، ومقلد فيما تستدعيه أصالة الانتماء العربي وهو - عامة - أقرب إلى الرومانسية في وضوح ذاته الفردية، وفي حرصه على تصوير مشكلات وقضايا اجتماعية، وفي عنايته بالتاريخ القومي، وفي اهتمامه بالمرأة وبعاطفة الحب بصفة خاصة. إن الرومانسية (أو الرومانتيكية، كما يفضل محمد غنيمي هلال)[١٢] إطار واسع يسمح باختلافات واضحة بين الشعراء، ولكن القدر المشترك متحقق في شعر الأخطل الصغير، بدءاً من «حرية الإلهام» والاهتمام بالاتجاهات الثورية والوطنية والارتباط بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية، والعناية بالقلب واتخاذه رائداً للبحث عن مواطن الجمال، فهذا الجمال هو الحقيقة، فلا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة، كما يقول «دي موسيه»، حتى يصل إلى الشغف بالطبيعة والإحساس بالفناء فيها، والعناية بالأساطير وما تتضمن من صور ومشاعر فطرية تدعو إلى الخلق السمح و الفضيلة، وكذلك إعذار الفرد فيما يقع فيه من أخطاء واعتباره ضحية لخلل في تكوين المجتمع، والرومانسي متمرد من واقع تكوينه الثقافي وحلمه المثالي ولكن تمرده نظري لا يصل حد الرفض للغيبيات أو التجديف.

إن هذه المبادىء الر ومانسية التي استخلصناها من مرجع مباشر عنها لاتمثل كافة مبادىء المذهب الرومانسي، ولكن استدعاءها كان بتأثير من قراءتنا لشعر الأخطل الصغير، بعبارة أخرى:

إن قصائد ديوان «شعر الأخطل الصغير» حققت - بدرجة ما - هذه المبادىء الرومانسية التي أشرنا إليها، ولكن هذا لا يعطينا الحق في وصف شعر الأخطل بأنه رومانسي، حتى وإن كان أقرب إلى الرومانسية، بمعنى أن لديه جوانب أخرى لا تجعله ملتزماً بحدود الرومانسية أو منغمراً فيها كما كان علي محمود طه على سبيل المثال.[١٣]

يقول بشارة الخوري:

فتن الجمال وثورة الأقداح صبغت أساطير الهوى بجراحي
ولد الهوى والخمر ليلة مولدي وسيحملان معي على ألواحي[١٤]

ويقول تحت عنوان: يد الله:

برى ريشة
من جناح الملاك
وغمسها بفؤاد الصباح
تأنّق فيها
فلما انتهى
وقد أخذته حيا النجاح
جلاها
على موجة من ضياء
فأتعبنا في الهوى
واستراح[١٥]

ويقول عن نفسه:

كذب الواشي وخاب من رأى الشاعر تاب
عمره فجر من الحب وليل من شراب[١٦]

فهذا الشغف بالجمال، والتمرد على العرف الاجتماعي، (وربما التصور الديني بالدرجة التي أشار إليها غنيمي هلال) والشعور بالذات، وهذه الصور الأنيقة المبتدعة، تضع الأخطل الصغير بين شعراء الرومانسية.

وقد أشارت دراسة عن «المعطيات والرموز الأسطورية في شعر الأخطل الصغير» إلى علاقة الرموز والأساطير بالتاريخ، وصلتها بالفولكلور (المجتمع) والشعائر، ثم تمضي الدراسة لتلتقط مفردات ترددت في شعر الأخطل مثل: الجن، وعبقر، ومارد، وخرافة، أو صوراً مثل تصوير الأفعى التي تقذف اللهب، والصنم الذي يعكف عليه المريدون، وتأليه الجمال والفن.. إلخ،[١٧] ولا يسبق إلى إدراكنا أن الأخطل الصغير شاعر رمزي أو يقارب الرمزية، وهذا القدر الذي أشار إليه الباحث، واجتهد في رده إلى استخدامات أحمد شوقي من قبل، أو إلى قراءة في الأساطير العربية أو اليونانية، لا يخرج بشارة الخوري عن رومانسيته، وقد سبقت الإشارة إلى أن من نواحي تجديده استخدام الصور المبتدعة، والإشارات الرمزية، بل إنه كتب القصيدة القصصية، وبعض من هذا النوع يدخل في إطار مبحث القومية في شعره.

٣- موضوعات الشعر القومي

إن الإشارة المحددة إلى القومية العربية، كهوية للإنسان العربي ترتبط بالعصر الحديث، ومحاولات التخلص من السيطرة العثمانية أو الاستعمار الأوربي الذي ورث الأتراك في عدد من الأقطار العربية. ولايعني هذا أن شعور الانتماء كان غائباً أو مجهولاً، فمنذ العصر العباسي الأول ظهر الشعراء الشعوبيون، وألصقت بهم هذه الصفة بما تدل عليه من كراهية للعرب وإنكار فضلهم، وإعلان شأن أقوام أخر، أو الفرس بصفة خاصة، بالتغني بتاريخهم والإشادة بمعتقداتهم وأمجادهم. وإذا كان الشاعر الشعوبي يمكن أن يعتبر شاعراً قومياً بالنسبة إلى قومه (الفرس أو غيرهم) فإن إطلاق صفة الشاعر القومي لم تلحق بأي شاعر عربي قديم، إذ كان يكفي ألا يكون شعوبياً متحاملاً على العرب مفضلاً غيرهم عليهم ليعتبر شاعراً عربياً.

أما في العصر الحديث حيث استهدفت أقطار الوطن العربي لغارات الأعداء وتعرضت لاستعمارهم، وحيث نما الوعي الاجتماعي وأصبح من واجب الأديب أن يشارك بقلمه في القضايا العامة (السياسية والاجتماعية) كما يشارك كل مواطن بما يملك، فإن مصطلح «الشاعر القومي» بدأ يتحدد إيجابيا في المفاهيم النقدية الجارية، وإن لم يأخذ صيغة المصطلح النقدي الدقيق، ولم يتطلب النقد، وكذلك جمهور الشعر أن ينحصر شعر الشاعر القومي في طرح أو تصوير مشكلات السياسة والمجتمع من هذا المنظور العام، لقد منح هذا الوصف بمشاركاته الإيجابية، بقصائده التي تواكب الأحداث وتثير الحماسة، وتعلي من شأن الفداء. ولكن البحث النظري في مفهوم قومية الشعر يحتاج إلى شيء من العناية. إن أي شعر ينبع من ذات الشاعر، فهو الجهاز العصبي، والقوة الانفعالية، والذهن... الذي يستقبل حدثا ما، ويستجيب له بالكتابة. هذا الحدث قد يكون نابعا من الداخل، من نفس الشاعر، وقد يكون من الأغيار، من الناس، المجتمع، وقد يكون من خارج هذا المجتمع الذي تحده الحدود السياسية، وقد يكون من التاريخ الخاص أو العام، ولهذا عرفت الدراسات الأدبية مصطلحات مثل: التجربة الذاتية، الشعر الاجتماعي، الشعر الوطني، الشعر القومي، الشعر الإنساني، ونوضح مرادنا بمثال نستمده من شاعر كويتي متنوع الاهتمامات، وهو الشاعر عبدالله سنان، صاحب ديوان «نفحات الخليج» بأجزائه الثلاثة، إنه قد يستمد ذكرياته ويتحدث عن مشاعر باطنة كما في قصائد: ذكرى على الساحل،[١٨] أمسيات على الشاطىء،[١٩] مات الحنين،[٢٠] ولهذه الذاتية مستويات، كأن يتحدث الشاعر بلسان شخص آخر متخيل، كما في قصيدة «الزهرة الذابلة» التي كتبها مستحضراً شخصية فنان تشكيلي مات في ريعان شبابه...[٢١]

ولا خلاف على الشعر الوطني الذي يتغنى بأمجاد الكويت تاريخاً أو رجالاً أو طبيعة، وفي ديوان هذا الشاعر الكثير من هذا النوع، لكنه حين يكتب قصائد عن أم كلثوم[٢٢] أو الجزائر،[٢٣] مثلا، أو المحرق (المدينة البحرينية)[٢٤] فإنه يكون قد غادر دائرة الشعر الوطني إلى الشعر القومي، لأن الرابطة بينه وبين الموضوع تتجاوز الوطنية (الكويتية) إلى القومية (العربية). أما حين يكتب عن «البعير»[٢٥] مثلاً فإن النزعة الإنسانية هي المحرك في هذا النوع من القصائد، وهنا لابد أن نشير إلى احتمال أن تتداخل محاور القصيدة، فليس مايمنع أن تكون مزيجا من الوطنية والقومية، وهذا يحدث كثيرا في شعر الأخطل الصغير، فإن لبنان حاضر في أكثر قصائده القومية، أو تكون القصيدة ذاتية إنسانية، كما نجد عند عبدالله سنان نفسه في قصيدة

بعنوان «حي الحميس»، [٢٦] وهو من أحياء مدينة الكويت القديمة اكتسحه العمران الحديث، وللشاعر فيه ذكريات وتأملات في المصائر. بعد هذا التوضيح نعود إلى الشعر القومي عند بشارة الخوري، فنجد أنه لم يعالج باستيعاب، بل لم تتم الإشارة إليه بتمامه، لنقص هذا التحديد، أو غيابه، في مفهوم الشعر القومي.

إن أنيس المقدسي يكتب عن شعره الزاهي، وشعره الشجي، وشعره الوجداني أو لطائفة الغزلية، كما يكتب عن الطبيعة في شعره، ولكنه يشير إلى مراثيه في الملك حسين، والملك فيصل، وتهنئة للملك سعود، كقصائد مفردة دون أن يلحقها بإطار أو محور، ويقول عن المحور الوطني في شعره: «ويدخل فيه نفثاته الوطنية والقومية وما إليه». [٢٧] وتتحدث نعمات فؤاد [٢٨] عن شاعر الوصف، والطبيعة، والجمال والغزل، ثم تنتقل إلى الشكل الفني فتشير إلى القصة في شعره، ثم تعود إلى المضمون لتتحدث عن المجتمع والوطن لتضمنه إشارة عابرة عن غنائه للشام، تجعلها بمثابة مأخذ، لتجاوزها إلى الأسلوب، وفي معرض كلامها عن الأسلوب تشير إلى نزوعه إلى سمات البادية دون أن تعتبر هذا نوعاً من الحنين القومي.

أما عبداللطيف شرارة الذي أشار إلى جذور بشارة الخوري العربية [٢٩] واستمداده الكثير من دراسته لكتاب الأغاني لأنه يوافق مزاجه، [٣٠] وعنايته بمعاني الفداء والبطولة، [٣١] ومواكبة فنه الشعري للنهضة الوطنية-القومية. فإنه يقارب لمس الظاهرة القومية حين يقول:

«وينطلق من لبنان وفلسطين على جناح من الحب إلى كل بلد عربي، إلى الشرق برمته:

أنا في شمال الحب قلب خافق ... وعلى يمين الحق طير شاد

غنيت للشرق الجريح وفي يدي ... ما في سماء الشرق من أمجاد

غير أن تعلقه بالشام، وبغداد، ومصر، لا يوازيه في الحرارة والعمق سوى تعلقه بلبنان، وله في دمشق أكثر من قصيدة. وهذا هو حاله مع بغداد، والشهباء، وأرض النيل... وقد سارت قصائده هذه في أقاصي الدنيا العربية حتى قيل إنه شاعر العرب». [٣٢]

وفي مقال قصير لجمال الدين الرمادي إشارة إلى شعره القومي، واتجاهه إلى «تراث الأقدمين» دون أن يعيد هذا الاتجاه إلى العناية بالجانب القومي والاهتمام بالتاريخ العربي، كما سنرى. [٣٣]

ولعل دراسة صالح جودت - على إيجازها - هي الأقرب لجمع أطراف الموضوع القومي، فقد كانت للشاعر - كما يقول جودت - مواقف عربية يذكرها التاريخ، وكان أول ما عمل سكرتيراً لحزب الأرز الذي كان يرأسه عملياً الأمير شكيب أرسلان، ولم يكن الأخطل الصغير شاعر الحب والجمال وحسب، وإنما كان صوتاً من أجمل أصوات الحرية، ووتراً من أروع أوتار الدعوة العربية، وآهة من أعمق الآهات المتأوهة بآلام الإنسانية [٣٤]» ويعني جودت بالإشارة إلى قصيدة له في حب مصر، ورثائه لسعد زغلول، وبهذا يلمح إلى علاقة الرثاء بالقومية، ولكنه لم يجعل هذا الجانب موضع عنايته.

وهنا نقف مع ديوان شعر الأخطل الصغير لنستخرج قصائده القومية، على تنوع أغراضها، وهي تتحرك مابين الغناء لأقطار عربية، ورثاء رجالات العرب والمشاركة بالشعر في مأساة فلسطين، والحفاوة بالتاريخ العربي الإسلامي، وظهور هذه الجوانب جميعاً في معجمه اللغوي والتصويري.

وقبل أن نعرض لهذه المحاور الموضوعية نقول إننا اعتمدنا على آخر دواوينه (دون غيره) وننبه هنا إلى أن مراثيه تتضمن إشارات للبلدان التي ينتمي إليها المرثيون، وننبه أيضاً إلى أن الحفاوة بالتاريخ العربي الإسلامي تتجاوز ماوضعناه تحت عنوان: «من التاريخ العاطفي» لأن هذه الحفاوة ليست في قصيدة، إنما منتشرة في قصائد مختلفة، وهذا ماتبينه الدراسة.

ثانيا: قصائد ومحاور

١ - عن الأقطار العربية

كما رأينا يتصدر القطر السوري اهتمام الشاعر بما سوى لبنان من أقطار العرب، وهذا طبيعي في مرحلته، فقد كانت سورية ولبنان ولاية واحدة طوال العصور القديمة، وكذلك ارتبط مجد الأخطل (الكبير) بدولة بني أمية التي اتخذت دمشق عاصمة لها، وأيضا فإن النصارى العرب (الغساسنة) كانت دمشق عاصمتهم، وكانت قبيلة تغلب قريبة منهم، أما العامل الوقتي فقد استهدفت سورية لما استهدف له لبنان، وقاومت سورية الاستعمار الفرنسي مقاومة بطولية، ورفعت لواء القومية في فترة مبكرة من التاريخ الحديث.

وهذه المعاني هي التي تصنع مادة قصائد بشارة الخوري عن سورية:

يفتتح قصيدته بحنين الذكرى على «ضفاف بردى»

سَلْ عَنْ قَديمِ هَوايَ هَذا الوادي ... هَلْ كانَ يَخْفُقُ فيهِ غَيْرَ فُؤادي

عَهْدَ الطُّفولَةِ في الهَوى كَمْ لَيْلَةٍ ... مَرَّتْ لَنا ذَهَبِيَّةَ الأَبْرادِ

ويختمها بإعلان ملازمة هذا الحب والعجز عن مجاوزته:

قالوا: تُحِبُّ الشَّامَ؟ قُلْتُ: جَوانِحي ... مَقْصوصَةٌ فيها، وقُلْتُ فُؤادي(٣٥)

وفي «خيال من دمر» يتكرر السؤال، وكذلك الجواب:

سَأَلَتْني وكَفُّها فَوْقَ قَلْبي ... عَمْرَكَ اللهَ هَلْ تُحِبُّ الشَّامَا؟

قُلْتُ: حُبًّا رَقَّ الحَمامَةِ لِلفَرْخِ ... فَلِمَ لا نَكُونُ ذاكَ الحَمَامَا(٣٦)

أما النغم الأساسي في أكثر قصائده عن سورية فيرجع إلى «عبدشمس» أو بني أمية، وهو يجيد تطوير الإشارة من المحدد إلى العام، إذ يبرز أن دولة بني عبد شمس كانت مجد العرب وعزهم:

غُرَّةٌ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ ... تَمْلأُ اللَّيْلَ صَباحاً

وحُسامٌ يَعْرُبِيٌّ ... الحَدُّ ما مَلَّ الكِفاحا

يَشْرَعانِ الرَّايَةَ ... الحَمْراءَ، والحَقَّ الصُّراحا(٣٧)

وفي «الحاملون الشمس» يرجع بجهاد دمشق الحديث إلى دورها التاريخي «تلك الشمائل من شيوخ أمية»، فدمشق بيت العروبة كالمقام (الكعبة) نقاوة، وعكاظ في الإطراب والإنشاد. أما وقد ذكر الإنشاد فقد مهد السياق لذكر أهم شاعر تغنى بمجد دمشق وبعصرها قبل الإسلام:

تتفجَّرُ الأنغامُ في جَنَباتِهِ	من صَدْرِ صادِحِهِ وشِعْرِ زِيادِ

وزياد المقصود هو زياد بن معاوية المعروف بالنابغة الذبياني، وفي هذا المقام يفضله على حسان الذي تغنى بمكارم الغساسنة، لأن الإسلام اجتذب شهرة حسان فتوارت قوافيه في آل جفنة في الظل:

حَسّانُ لَم يَنْقُلْ سِوى صَلَواتِهِ	السَّمْحاءِ في مَدْحِ الرَّسولِ الهادي

هذا، وبفعل التداعي يمجد آل جفنة (الغساسنة):

الحاملينَ الشَّمْسَ فَوْقَ وجوهِهِمْ	والحاملينَ الشُّهْبَ في الأغمادِ
في مَفْرِقِ الأيامِ حُمْرُ وَقائعٍ	مِنْهُمْ، وفي الأعناقِ بِيضُ أيادِ
يَسْقونَ من وَرْدِ البَريصِ عَلَيهِم	طَرَبَ النُّفوسِ وَرَوْنَقَ الأجْسادِ
رفعوا الشّامَ على الصفائحِ والنَّدى	وبَنَوْا من الصُّلْبانِ بَيْتَ الضّادِ[38]

وهنا في البيت الأخير يتصالح في فكر الشاعر المجد العربي ودينه المسيحي، فالإنسان العربي ولغة الضاد هي الأساس، أما الدين فلله، ولهذا - كما أشار باحثون - لا تظهر في شعر بشارة الخوري ملامح عصبية مسيحية. وفي قصيدة «الشام منتهم» يتكرر النغم بالإشادة بالعروبة، ونجدة سورية وجهادها في حقب التاريخ، ويختم بالإشارة إلى فاتحي الشام البطلين: خالد بن الوليد، الذي بدأ، وأبي عبيدة بن الجراح، الذي أكمل الفتح:

نسلتهم أمضى السيوف فهذه	لابن الوليد وتلك للجراح
وطن أعار الخلد بعض فتونه	وسقى المكارم فضلة الأقداح
والشمس فوق سهوله ونجوده	عربية الإمساء والإصباح[39]

أما حين تكون مصر هي الموضوع، فكما يدل الإحصاء على أن عدد القصائد أقل، وربما تأجج العاطفة أقل كذلك. ولكن مجال القول أكثر اتساعا، والإشارات التاريخية والحضارية أكثر تنوعا. إن القرابة مع مصر حضارية، أكثر منها انتماء لأصل عربي:

نَحْنُ تَوْءمانِ
أَلَّفَ الشَّرْقُ قَلْبَيْنا
والحَضارَةُ أصلُ

...

معجزاتُ الزَّمانِ منكُمْ
وَمِنّا،
زِنَّ جَيدَ الوُجودِ
والدَّهْرُ طِفْلُ،

...

هَرَمٌ تجثِمُ العظائِمُ فيه

وسَفينٌ

على البِحَارِ يُدِلُّ(٤٠)

. . .

إنه هنا لا يشير إلى الأصل الواحد، بل على العكس، فهنا تحديد لفرعين، وتفريق بين «منكم» و«منا» ومضمون الإشارة يضرب في الزمان لما هو أبعد من الإسلام وقيام الدولة العربية، فقد كان الفراعنة معاصرين لحضارة فينيقيا، وقد اشتهر الفينيقيون بصناعة السفن وانتشروا بها في أركان العالم القديم، ولهذا جعل الهرم في مقابل تلك السفن علامة على المؤاخاة الحضارية بين مصر الفرعونية، وفينيقيا. سنشير في قصيدة «النيل» إلى «آمون» معبود قدماء المصريين لقرون طوال:

حَسَدتْكَ الأنْهارُ

حينَ أتاها

أن آمون

من هَواكِ وطينِك(٤١)

ولكن هذه الإشارات العابرة لا تدل على تمكن التاريخ القديم، كما تدل على عدم التعلق بهذا التاريخ القديم، بعبارة أخرى: إن الانتماء العربي قوي جدا، وفي حال من التوحد والصفاء عند هذا الشاعر. وفي القليل الذي كتبه عن مصر يمجد عروبتها، ويربطها إلى زمن المجد العربي الذي يروقه أن يتغنى به، زمن الفتح الإسلامي، ثم الدولة الأموية:

بَـرَدى شقيـقُ النّيـل مُنْـذُ أُميَّـةٍ ... جُمِعـا على الأفـراحِ والأتـراحِ

نَسَبٌ كخـدِ الوَرْد في شَفَقَةِ الضُّحى ... يختـالُ بينَ العَـاصِ والجرّاحِ

إن الإشادة القومية بمصر المعاصرة تأتي في سياق قصائد الرثاء، فكأنما أراد بشارة الخوري أن يسكت عن ماضي مصر (الفرعوني) وعن دورها في العصور الوسطى (الولاية التابعة، أو الخلافة المهيمنة المنشقة في عصر الفاطميين مثلا) إلى دورها الحديث الذي تتجلى فيه قيمتها القومية العربية. فها هو يخاطب مصر في ختام رثائه لشوقي:

يامِصْرُ مـاانْفَتحتْ عَيْنٌ على حَسَنٍ ... إلاّ واطْلَعَـت ألْفـاً مـن نَظَـائِرِهِ

ولاَ تَفَتَّقَـتْ الأفكـارُ عَـنْ أدَبٍ ... لا وأنْبَـتْ رَوْضـاً مـن بَـوَاكِـرِهِ

أما سعد زغلول فهو أب للعرب جميعا:

لِمَ لا تقـولـونَ إنَّ العُـرْبَ قـاطِبَـةً ... تَيَتَّمـوا، كـانَ زَغْلـولٌ أبـاً لَهُمْ

ومصر هي مدخل الاستقرار والاضطراب في الوطن العربي:

مِصْرٌ، ولَيْسَ سِوَى مِصْر لَمُمْ أَرَبٌ   إنْ تَشْقَ يَشْقَوا، وإنْ تَنْعَمْ فَقَدْ نَعِموا

ومصر القادرة على تعويض خسارة العرب بموت زغلول:

تاريخُ مِصْر وَلودٌ، ما انْتَمى شَمَمٌ   إلاّ إليْهِ، وحَابى نَفْسَهُ الشَّمَمُ
أُمُّ الحضَارَةِ بَل بجلى أَشِعَّتِها   يَوْمَ الحضارةِ لم تَعْلَقْ بِها رَحِمُ

وتبلغ حماسة الشاعر لمصر ذروتها حين يكشف عن عمق الرابطة التاريخية (العربية) بين مصر ولبنان، وفي هذا يختلف عن إشارته السابقة للعلاقة بين الهرم والسفين، إنهما - هذه المرة - ركنان للضاد:

مَنْ مُبلغٌ مِصْرَ عَنَّا مانُكابِدُهُ   إنَّ العُروبَةَ فيها بيننا ذِمَمُ
ركنانِ للضَّادِ لَمْ تُفْصَم عُرَى لَهُمَا   هُمْ نَحْنُ إنْ رُزِئتْ يَوْماً ونَحْنُ هُمُ

أما قصيدتاه عن فلسطين فإنهما أبدعتا في ظل ظروف حرجة، فقد ظهرت النيات المبيتة من دولة الانتداب ودول الغرب عامة في إحلال المهاجرين اليهود في فلسطين، وتمكينهم من السيطرة، كما ظهر الخذلان والعجز العربي في التصدي للخطة السرية/المعلنة. وقد قال قصيدته الأولى «وردة من دمنا» عندما هبت الثورة في فلسطين، وأعلن أبناء البلاد الإضراب عام ١٩٣٥، وتساقط الشهداء الأبطال، ولهذا كان الصدى في القصيدة مزيجا من الكبرياء والتغني بالماضي ودعوة إلى اجتماع كلمة المسلمين والمسيحيين في الدفاع عن فلسطين، فالمجد واحد والهوى واحد:

ضَجَّتِ الصَّحْراءُ تَشْكُو عُرْيَها   فَكَسَوْناها زَئِيرا ودُخَانا
مُذْ سَقَيْناها العُلا من دمنا   أيْقَنَتْ أنَّ مَعَدًّا قَدْ نَمَانا

...

يَثْرِبٌ والقُدْسُ مُنْذُ احْتَلَما   كَعبتانا، وَهَوى العُرْبِ هَوانا

...

إنَّما الحَقُّ الَّذي ماتوا لَهُ   حَقُّنا، نَمْشي إلَيْهِ أَيْنَ كانا(٤٢)

...

أما القصيدة الأخرى «صدى القبلات» فإنها لابد سابقة على الإضرابات والثورات الفلسطينية كلها، بل سابقة على الشعور بأن ثمة مشكلة يتم تدبيرها لفلسطين، لأن الشاعر يشير إلى ذكريات الزمن على أرضها، وأنها حلم الأنبياء، ويرمز لشوقه للخمر برمز ديني مسيحي:

الا قَطْرةً، عُرْسَ قَانا الجَليلِ . . .   ولو بين جدرانك الدائره
تَرُدُّ إلى الشِّعْرِ وَحْيَ السَّماءِ   فتلهمه الأنفس الكافره(٤٣)

٢- رثاء شخصيات عربية

وقد اقتصرت قصائد الرثاء على أشخاص الشعراء، لرابطة الفن، وأشخاص الزعماء من ذوي الأثر العام في النهضة العربية، وقد فاز الشعراء بأهم المراثي، أو فاز شوقي - أمير الشعراء - بأحسن مراثيه

للشعراء، كما فاز سعد زغلول بمرثية أخرى تستحق التنويه، وتوازيها - وإن اختلف النهج - مرثيته في الملك فيصل الأول.

إن أقدم تعريف لقصيدة الرثاء في النقد العربي وضعه قدامة بن جعفر، إذ أقام أساسها على إظهار التفجع والحزن، وحدد وجهتها بأنها مدح الميت، ومن ثم رأى أنه ليس بين المدحة والمرثية من فرق إلا أن المرثية تتضمن مايدل على أنها قيلت في شخص توفي، وقد عرضنا لهذا التحديد أو (الوصف المعياري) في مكان آخر،[44] ونرى أنه تبسيط مسرف، وإذا تأملنا مراثي بشارة الخوري (وسنأخذ مرثيته لشوقي نموذجا) سنجد أنه يحاول أن يقارب فن شوقي الشعري في هذه القصيدة، وكأن شوقي «هو الذي يكتبها، أو كأنها تمجيد لطريقة شوقي وأسلوبه في نفس الوقت.

وتتميز قصائد الرثاء عند الأخطل الصغير بالطول، وهو الشاعر الذي وصف عامة شعره بأنه مقطوعات (المقطوعة دون السبعة أبيات) أو قصائد قصار، وأطول مراثيه قالها في الزهاوي (٥٨بيتاً) وأقصرها قالها في شاعر النيل حافظ إبراهيم (٢٥بيتاً) ورثاؤه لشوقي يأتي ثالثاً من حيث الطول (٥٠بيتاً)[45]. ومرثيته في شوقي، ومطلعها:

قِفْ رُبَى الخُلْدِ واهْتِفْ بـاسْمِ شاعِرِهِ ... فَسِـدْرةُ المُنْتَهـى أَدْنَـى مَنَـابِـرِهِ

من بحر «البسيط»: «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» وهذا البحر يوصف - مع الطويل - بأنه أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة، ويقول عنها عبدالله الطيب: «وإليها يعمد أصحاب الرصانة، وفيها يفتضح أهل الركاكة والهجنة»[46] وهذا يعني أن الوزن الممتد، الذي وصف بأنه الأطول، يناسب غرض الرثاء بما يجب له من الأناة وامتداد النفس، بما يوازي أو يجسد امتداد الحزن والأسى.

على أن عبدالله الطيب في توضيحه لقافية الهاء المتحركة، بالكسر كما في هذه القصيدة، يرى - من حيث المبدأ - أن هاء الغائب لا تناسبها الكسرة، إذ بينهما تنافر. ولهذه الكسرة - فيما يراه - خاصية أخرى، إذ تشعر بالرقة واللين، «ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروى في الغالب، وأفخمها مضمومات في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم».[47]

وإذا كان بحر البسيط ملائماً للرثاء، وأن الهاء المكسورة تشعر بالرقة واللين، فإن هذا مايصلح وصفا لشعر الأخطل الصغير في مجموعه، فهو ليس شاعر فخامة أو قعقعة، هو شاعر الهوى والشباب كما أحب أن يطلق على نفسه أو ارتضى ما أطلق نقاد الشعر عليه، والشاعر الحق لايغير جلده مع كل غرض أو كل قصيدة، وقصارى مايستطيعه أن يتمكن من الملاءمة بين طبعه المستقر، وطريقته الراسخة، وبين الغرض الشعري. وشخصية المرثي (وهو شاعر بل كبير شعراء العربية في زمانه) معروفة بالدماثة والرقة وتأليف المحبين والمريدين، فهو بعيد بشخصه عن الجلبة والمبالغة. وإذا تصفحنا «الشوقيات» سنجد خمس قصائد قافيتها هاء مكسورة:

١ - ذكرى كارنارفون:

فِي الموتِ مـا أعيـا وفي أسْبَـابِـهِ   كـلُّ امـرِئٍ رَهْـنٌ بطَـيِّ كتـابِـهِ

٢ - عيد الدهر:

المُلـكُ بينَ يَـديْـكَ في إقْبـالِـه   عـوَّذْتَ مُلكَـكَ بـالنبـيِّ وآلِـهِ

٣ - تكريم:

وطـنٌ يـرفّ هَـوًى إلى شُبَّـانِـهِ   كـالـرَّوض رفتـه على رَيْحَانِـهِ

٤ - مولانا محمد علي:

بَيْـتٌ على أَرْضِ الهدى وسمائِه   الحقُّ حـائطُـهُ وأُسُّ بنـائِهِ

٥ - رثاء حسين شيرين بك:

أرأيـت زيـن العـابـديـن مُجهـزا   نقلـوه نَقْـلَ الـوردِ مـن مِحْرابِـه

فهذه خمس قصائد اثنتان منها في الرثاء، ولا نريد أن نستخلص من هذا الاستخدام قاعدة عامة، وكل ما نريده أن أمير الشعراء قد استعمل تلك القافية في مرثيتين على الأقل.

إن الأخطل الصغير يحاول أن يتبنى طريقة شوقي نفسه في الرثاء، بل في صياغة القصيدة بوجه عام، وهو وإن كان ينتمي إلى مدرسة أمير الشعراء - كما قلنا - فإن الفروق بينهما في صياغة القصيدة واضحة. إنه يبدأ مثلما يُؤْثِر شوقي في مثل هذه المواقف، ويقصد بمخاطبة الأخير، وهي طريقة تراثية، وطرح التساؤلات، وهي تناسب لغز الموت، وهي تراثية أيضا، فالأخطل الصغير يبدأ مرثيته بفعل الأمر (أو الطلب):

«قف» و«امسح» وفي البيت الثاني عشر: «سل» ثم تتوارد مفردات شوقي الأثيرة في مدائحه لعظماء عصره، بصفة خاصة السلطان العثماني، وخديوي مصر، فضلاً عن المدائح النبوية التي انتشرت فيها مفردات: سدرة المنتهى - الركن - الوحي - الملائك - جنة الخلد.

ثم هذه الأساطير المضمنة في القصيدة عن آلهة الشعر، وربة النثر، وهذا الأسى الشامل الذي يجمع بين التقليد التراثي العربي إذ كانت المرأة تجز شعرها حين يموت زوجها تعبيراً عن أساها ورفضها أن تكون جميلة في غيابه، ولكن الأخطل الصغير تصرف في هذا التقليد القديم فجعل الحور هي التي تجز شعرها وتصنع منه ستوراً تحيط بالشاعر:

والحور قصت شذورا من غدائرها   وأرسلتها بـديـلا مـن ستـائره

وإلى هذا التقليد العربي يجمع أحزان الأمم الشاعرة، وفي مقدمتهم «بنوهوميرا».

هذه طريقة شوقي في المدح والرثاء معاً، وبخاصة حين يشير إلى فن شوقي الذي يجمع المسلم إلى المسيحي في نغم واحد:

أَتْـرابُ مَـرْيَـمَ تَلْهُـو في خَمَائِلـه   وَرَهْـطُ جِبْرِيـل يَجْبُـو في مقـاصِرِه

ويستخدم الأخطل الصغير «التذييل» في قوله مخاطبا أمير الشعراء:

سَأَلتِيهِ رِثاهُ .... خُذْهُ من كَبِدِي   لا يُؤخَذُ الشَّيءُ إلاّ مِنْ مَصَادِرِهِ

وهذه طريقة أثيرة عند شوقي، إذ تقارب «الحكمة» التي ولع شوقي بتجميل شعره بها.

ويختم الأخطل الصغير مرثيته في أمير الشعراء بالحديث عن مصر، حديثاً عذباً مفعماً بالثقة والعاطفة القومية الجياشة، وإن ماوصفت به مصر في رثائه لشوقي، ثم رثائه لسعد زغلول ليتجاوز ما كتبه من مقطوعات كان القصد المباشر منها تحية مصر والغناء لنيلها، والذي نعنيه هنا أن تجاوز شخص المرثي والحزن الماثل لتعزية الوطن الذي أنجبه، وإظهار الأمل في قدرته على تعويض الخسارة في الفقيد، هي طريقة أثيرة عند شوقي أيضا، ولا يتسع المجال لتقصّي هذه الجوانب، واستحضار الشواهد لها لا يحتاج إلى جهد كبير.

٣- الحفاوة بالتاريخ

ونقصد التاريخ العربي بالطبع، وقد رأينا في قصائده عن سورية كيف يلح في استدعاء ماضيها الزاهر منذ دولة الغساسنة إلى أن أصبحت عاصمة الخلافة الإسلامية في دمشق، ويستدعي خالد بن الوليد وابن الجراح تارة، وعمرو بن العاص فاتح مصر تارة أخرى، وفي هذا مايؤكد تحرره من الشعور بالغربة تجاه هذه الشخصيات الإسلامية التي غيّرت تاريخ موطنه الخاص. وتتنوع أساليب حفاوته بالتاريخ العربي وتأخذ أكثر من سياق في موضوعات مختلفة، نجملها في الإشارات التالية:

أ- الحفاوة بالصحراء، تذكرها وتمجيدها، واستمداد الصور من طبيعتها، وقد كانت هذه الصلة محل طعن في شاعرية الأخطل الصغير، فهذا سعيد عقل (مقدم ديوانه فيما بعد) يقول محرجاً: «أنا لا أقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وتغسل أقدامه الأمواج، ويكلله صنين بتيجانه، ثم يحمّل نفسه عناء السفر إلى الصحراء ليوشي بها قصائده»(٤٨) وهنا نذكر أن التهمة ذاتها وجهت إلى شوقي، بمعنى أنه يستجلب صور خياله من شعراء الصحراء، أي الشعر التراثي، وقد يعاب على الشاعر أن يهمل صور الحياة التي يعيشها، والمشاهد التي يراها بعينه، ليستعين على تجسيد معانيه بصور مستجلبة من دواوين القدماء في بيئة أخرى. ولكن الصحراء (العربية) ليست مجرد مشهد طبيعي، إنها انتماء إلى الجذور، إحياء لصفحة هي أساس في الوجود العربي إلى اليوم، وهذا مايعطي الحديث عن الصحراء بعده القومي.

وهذا الجانب يأخذ عند الأخطل الصغير صوراً متعددة، وهو إذ يرحل إلى الصحراء قد يمنحها دون أن يأخذ منها، إنها بالنسبة إليه خيال جميل... أو خيال يقوم هو بتجميله:

كَمْ على الصَّحراءِ وشْيٌ من خَيالي   وعلى البحرِ بِنَباتِ الغَوالي(٤٩)

وفي قصيدته «سلمى الكورانية»(٥٠) تأخذ القامة نسق غصن البان، ويمتدحها بأصالة العمومة والجد، وهي طريقة عربية تنتمي للنظام القبلي، وهو يصغّر اسم محبوبته سلمى، فتصبح «سليمى» وهي طريقة تراثية أيضا في التمليح والترقيق.

ب ـ ويأخذ المعجم الإسلامي (الألفاظ الإسلامية) مدى متسعا في شعر بشارة الخوري، فليست لديه تلك الحساسية التي يحملها عادة أبناء الأقليات الدينية، تجاه دين الغالبية، وقد رأينا في رثائه لشوقي كيف

توسع في استجلاب الكلمات المقدسة مثل سدرة المنتهى، والركن، وما إليها، وحتى في الغزل يندفع بتلك العبارات الجاهزة «الكليشية» مثل قوله في إحدى غزلياته:

نَـــم، إنَّ قَلْبِـــي مَهْــدِكَ كلما ... ذُكِرَ الهَوى صَلَّى عَلَيْـك وسَلَّمَا[٥١]

وتحت عنوان «الجدول الوديع» وهي عن الشعر حارس الضاد[٥٢]، يسلم هذه الحراسة اللغوية إلى القرآن الكريم، فإذا كان الشعر قديما حارس اللغة، فإن القرآن تولى هذه الحراسة فيما بعد:

حَــلَّ في ذِرْوَةِ العُـرُوبَــةِ حَتَّــى ... حَضَنَتْـهُ الآيَــاتُ مِـنْ قُـرْآنِــهِ

ومن قبل وصف جهد حسان بن ثابت في الشعر:

حسَّـــانُ لم يَنْقُلْ سِــوى صلواتِــهِ ... السمحاءِ في مدحِ الرسولِ الهادِي[٥٣]

وإذا كانت الملاعب حزينة لفقد أمير الشعراء أحمد شوقي، فإن المآذن كانت كاسفة:

وللمآذن في الفيحــاء كــاسفــة ... كخاشع السرو في داجي مقابره

وهنا إشارة ذكية لبقة من الشاعر، فالملاعب المقفرة في لبنان، أما المآذن الكاسفة ففي الفيحاء، وهي دمشق!!

وفي مصرع الملك فيصل الأول، ملك العراق، يستدعي مشاهد التاريخ الإسلامي، ومن النسب الهاشمي ما يعمق الشعور بقيمة الفقيد:

أسندوا «البيت» بالصدور، فقد ماد ... وخـانـت جـدرانهن الـدعـائم

وامنعـوا «القبر» أن يلم بـه النـاعـي ... فينعـي إلى «الـرسـول» القـاسـم

والبيت المقصود هو الكعبة، والقبر مثوى محمد صلى الله عليه وسلم. ثم يقول:

فطغى مصرع «الحسين» على الشرق ... وشــدت على الــرمــاح العمائم

واكتســى مفــرق الجهــاد جمالاً ... بـالأكـاليل مــن ذؤابـة هــاشم

فهنا كلمات إسلامية صريحة عن الكعبة والرسول والجهاد، فضلا عن استدعاء مواقف ومشاهد الاستشهاد للحسين.

ج - وتغيب من شعر الأخطل الصغير الحساسية تجاه الفتح الإسلامي، وفي هذا مايدل على عمق انتمائه العربي، والبعد عن التعصب الديني معاً، إنه يرى الإسلام عروبة، ويرى العروبة إسلاما، ففي قصيدة «الجدول الوديع» المشار إليها سابقا يصف الشعر بأنه هبة من الله للضاد:

هِبَـةٌ مــن مـواهِــبِ اللــه للضــادِ ... ونُعمــى حَلَّــتْ على لُبنــاتــه

ويجعل القرآن حارساً للغة العربية، وهو كتاب المسلمين المقدس، كما دل هذا البيت الذي سبقت الإشارة إليه:

حَــلَّ في ذِرْوَةِ العُـرُوبَــةِ حَتَّــى ... حَضَنَتْـهُ الآيَــاتُ مــن قُـرْآنــه

بل إنه في قصيدة عن الشاعر الفارسي «الفردوسي»[٥٤] يمجد هذا الشاعر، ويجعل من شعره إيوانا ينافس إيوان كسرى، فيكون هذا سبيله لتمجيد التاريخ الكسروي الذي مجده الفردوسي في «الشاهنامة» كما هو معروف، وهنا احتراس طريف وفني، فإذا كان تاريخ دولة الفرس بهذه الرفعة والعظمة، فهل العرب الذين هزموا هؤلاء الفرس وهدموا ملكهم كانوا جناة، أو خيراً من الفرس؟

كيف تخلص الأخطل الصغير من وصمة العرب بهدم الحضارة، ومن إهانة من قصد مدحهم من الفرس بلسان الفردوسي؟ إن القائد «رستم» مجرد مدخل أو قطعة من موضوع كبير تثيره القصيدة، ومعروف أن رستم قتل بيد سعد بن أبي وقاص:

ماعابَهُ أنَّ سَيفَ الله جَنْدَلَهُ	بل شَرَّفَ الفُرسَ لمّا جاءَ يَهْدِيها
مَشى إليها كِتابُ الله يَخْطُبُها	فَأَمْهَرَتْهُ الغَوالي من نَواصِيها
غَزَا الهُدَى الكُفْرَ لا فُرْسٌ ولا عَرَبٌ	ياوَقْعَةً هَزَّتِ الدُّنْيا تَهانِيها
إسلامُ فارِسَ أعْراسٌ تَمِيسُ لَها	حُورُ الجِنانِ على تَوْقِيعِ شادِيها
لم يَرْتَدِ المَجْدُ إلاّ مِنْ مَطارِفِها	ولا انْتَشَى النصرُ إلاّ مِنْ أغانِيها

سيف الله في هذه الأبيات هو الإسلام نفسه، وليس لقب خالد بن الوليد الذي لم يشارك في فتح فارس، وهو يسمي الأشياء بأسمائها الإسلامية: كتاب الله - الهدى والكفر - إسلام فارس - عرس، ثم يتخلص إلى تمجيد الدور الفارسي في خدمة الإسلام.

وفي قصائد أخرى عن «المتنبي» و«المعري» يترافق الكشف عن عبقرية الشاعر بتصوير الحضارة الإسلامية التي أنجبته.

د- ويلتفت الأخطل الصغير إلى التاريخ الفني والعاطفي - إن صح التعبير - ليكتب عن عمر بن أبي ربيعة وصاحبته - في ليلة ذي دوران - نُعم، قصيدة «عمر ونُعم»[٥٥].

وعن «عروة وعفراء»[٥٦] قصيدة أخرى، وهما من أهم قصائده لأنه انتهج فيها منهجاً قصصياً. وقبل أن نتوقف عند هاتين القصيدتين، نشير إلى قصيدة «حلم عربي» وفي عنوانها مايدل على شغف الشاعر بالتراث العربي، وبحلمه التاريخي، وفي هذه القصيدة استطاع أن يزاوج بين ميله الخاص إلى الطرب والشراب، وحلمه ببعث الحضارة العربية في أقوى عصورها، وإشادته بدولة بني أمية التي ازدهر في زمانها الغناء في البادية بصفة خاصة:

من لي بمعبد وابن عائشة ومالِكَ والغَريضِ
برئاسة ابن سريج ملتثمين في الروض الأريضِ
وبشاعر الغيد ابن مخزوم ونابغة القريضِ
في مثلِ ليلات الوليد نقول للكاساتِ فيضي
بين الكواعبِ من قبابٍ، والنواهد من بَغيضِ

يخطرْنَ تيهًا في غلائِلِهن من حُمْرٍ وبيضِ
فإذا نظرن فَمنْ مريض، وإذا بسمن فَمن ومَيضِ

...

عش هكذا يوماً! وتستغنى عن العمر العريض

إن هذه القطعة النادرة، الطريفة صفحة «نفسية» تكشف عن هوى الشاعر، وحلمه الشخصي والتاريخي معاً، وهي بهذا تدخل في «القومية» من باب الفن والازدهار الحضاري، وهؤلاء المغنون جميعاً من أساطين الغناء في مكة والمدينة بصفة خاصة في عصرهما الأموي، وكذلك القينتان: حبابة وبغيض. أما الوليد فهو الخليفة (قبل الأخير) الوليد بن يزيد المعروف بخمرياته وشغفه بحبابة. وهذه القطعة تفتح الطريق إلى اهتمام الشاعر بقصتي حب بينهما كثير من التعارض: في القصة الأولى عمر بن أبي ربيعة ومغامرته في مضارب قبيلة محبوبته نُعم، وقد خلد عمر مغامرته هذه في قصيدته الشهيرة:

أمن آل نُعم أنت غادٍ فمبكر غداة غدٍ أم رائحٌ فَمُهَجِّرُ

أما القصة الأخرى فعن عروة وعفراء، الذي أحب ابنة عمه، وعروة بن حزام وعفراء عذريان (من قبيلة عذرة) وقد مات وَجْداً كما تقول الأخبار الأدبية، وهو من عذريي العصر الأموي، فهو - تاريخا - يرجع لنفس الفترة التي عاشها عمر بن أبي ربيعة، وهو - سيرة - يمضي في اتجاه الحب العفيف، والتعلق بالمرأة الواحدة، فلن ينتقل تنقل عمر بين النساء. وما نريده من هذه الموازنة أن الأخطل في اختياره هذين الشاعرين دون غيرهما من أصحاب الغزل من العرب لم يؤثرهما للمغزى، إذ هو متناقض، وإنما للعصر (الأموي) الذي يتعشق سيرته وأحداثه ويتمثل أمجاده ولما في شخص الشاعرين من قدرة على نسج قصة فنية، فقد اقتحم عمر مضارب آل نعم، وقضى ليلة، وخرج بحيلة طريفة معروفة، إذ ارتدى ثياب امرأة وخرج محاطا بنعم وأختيها حتى غادر مواقع الخطر. أما عروة بن حزام فإن قصته مع عفراء أكثر حيوية وإثارة من قصة قيس وليلى، ولكنها لم تنل حظها من عناية الشعراء المحدثين بنفس الدرجة، فقد خرج عروة (وكان يتيماً في كنف عمه والد عفراء) خرج مع قافلة تجارية ليحصل على مهرها وينزع عن نفسه ثوب الفقر، وأثناء غيابه زوّج الأب ابنته لواحد من أبناء عمومتها ثري، وحاول خداع عروة وذكر به أنها ماتت، فلما عرف الحقيقة نذر نفسه للعثور عليها، وقد كان، ولكنه كان قد بلغ حد الإعياء، فمع أن زوجها استقبله استقبالا حسنا، ووثق به، فإنه ما لبث أن فارق الحياة.

في قصيدة «عمر ونُعم» احتفظ الشاعر بقافية القصيدة التي روت مغامرة ليلة ذي دوران، وهي الراء المضمومة، ولكنه جعلها على وزن آخر، فقصيدة عمر من البحر الطويل أما قصيدة الأخطل الصغير، ومطلعها:

أخاك يا شِعْرُ فهذا عُمَرُ وهذه نُعْم وتلك الذُّكَرُ

فهي من بحر الرجز (مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن) وبصرف النظر عن أي من البحرين الشعريين أقدر على الأداء القصصي (ولعل الرجز أقرب لما فيه من إيقاع قريب، ومقاربة للنثر) فإن إعجاب الأخطل الصغير بالقصيدة الأصل واضح جداً، فهو يردد أهم مكونات المغامرة العمرية، فإذا التفتنا إلى الجانب القوي

في القصيدة - القصة، فإنه ماثل في العودة إليها، وإحيائها، وفي تكنية عمر بن أبي ربيعة بكنيته العربية الإسلامية، إذ يقول:

إيه أبا الخطاب ما أحلى الهوى ... تنظم من نوّاره ونتثرُ

وتنعكس طريقة «الأغاني» في إيراد أخبار العشاق، إذ يسجل الأخبار المتعددة المختلفة التي تدور حول الحدث الواحد، إذ تثبته في رواية وتنفيه في أخرى، فيقول الشاعر متسائلا:

ليلةُ ذي دوران، هل كانت كما ... حُدِّثْتَ، أم أخيلةٌ وصُوَرُ

ونُعم هل كانت كما صَوَّرتَ، أم ... بالغَ في تلوينها المُصَوِّرُ

وذلكَ «المِجَنُّ»؟ . . . ما أوهنه ... يكادُ من رقتِه ينتثرُ

إن الأخطل الصغير، منساقاً بطريقة الأصفهاني، قد أفسد على نفسه قصة عمر ونُعم، إذ شكك في إمكان حدوثها كما صورها ابن أبي ربيعة في قصيدته الشهيرة.

وبهذا لا يكون الأخطل الصغير كتب قصة شعرية محبوكة، قدر ما نثر بعض انطباعات حول تلك القصة التاريخية، وأقحم في سياقها عبارات ومواقف أثيرة عنده، فهو يدافع عن الحجاز:

قالوا الحجاز مجدب لما عمموا ... ونُعْم فيه روضةٌ ونهرٌ

ويعلي من شأن شاعرية عمر، ومن قيمة الشعر عامة:

ما الحسنُ لولا الشِّعرُ إلا زهرةٌ ... يلهو بها في الحقلين النَّظرُ

إن الأخطل الصغير أكثر توفيقا في قصيدته القصصية المطولة (هي من ثمانين بيتاً، وهي أطول قصائده جميعا) عن «عروة وعفراء» عنه في قصيدته السابقة التي لم تستطع أن تكون قصصية بالمعنى الفني الذي يرعى حدثا ينمو وشخصيات تشارك في صنع هذا الحدث.

وقد جارى قافية أشهر قصائد عروة بن حزام في عفراء، وهي التي تروي مأساته في جانبها الحزين ونهايتها الفاجعة، ومطلعها:

خليلي من عليا هلال بن عامر ... بصنعاء عوجا اليوم وانتظراني

ومنها هذه الأبيات الذائعة:

جعلت لعراف اليمامة حكمة ... وعراف حجر إن هما شفياني

فقالا. نعم نشفي من الداء كله ... وقاما مع العواد يبتدّان

فما تركا من رُقْيَةٍ يعلمانها ... ولا سلوة إلا وقد سقياني

فقالا. شفاك الله، والله ما لنا ... بما ضمنت منك الضلوع يدان

أما الأخطل الصغير فيقول في مطلع قصيدته:

مهد الغرام ومسرح الغزلان ... حيث الهوى ضربٌ من الإيمان

وكما حدث في قصيدته السابقة عن «عمر ونعم» فإنه وافق في القافية، وغير في الوزن، فقصيدة عروة من «البحر الطويل» وقصيدة الأخطل من بحر «الكامل» وفي ختام هذه القصيدة يقول ممجداً الأخلاق العربية، والتاريخ العربي عامة:

أنا وفد أبناء الصبابة، ساجد ... من ترب عذرة في أذل مكان

استنزل الوحي الذي ظفرت به ... شعراء عذرة في الزمان الفاني

فتسوغ في أذني «جميل» رنّتي ... وتطيب نفسي «كثيرا» ببياني

إن البيت الأول في هذا الختام يدل على موقعه من قصة عروة وعفراء، إنه يخدش موضوعية العرض بأن يجعل نفسه موفدا من أبناء الصبابة من أمته في هذا العصر، إلى العصور السالفة ليحدثنا بتوقير عظيم عن عشاق العرب القدماء، وهذا الكشف عن موقع «الرواية» يشعرنا بانفصال القصة عن أبطالها، لأنها تروى من وجهة نظر شخص ليس طرفا فيها. مع هذا، وفي حدود ما نحن بصدده من الحفاوة بالتاريخ العاطفي والفني للعرب، نجد الشاعر قد أخلص لهذا الهدف إخلاصا وافياً، فهو يجعل من الحب العذري عقيدة:

«حيث الهوى ضرب من الإيمان»

يتعانقُ الروحان فيه صبابةً ... ويعفُّ أن يتعانقَ الجسدان

كما أنه يروي قصة الغرام بين ابني العم بتسلسلها الزمني «منذ كانا طفلين»، إلى أن سافر عروة إلى الشام ليعالج داء الفقر ويرضى عنه عمه زوجاً لعفراء... ويمضي حتى يسجل وفاة عروة... وزيارة عفراء لقبره، وموتها فوق القبر، مما حمل الحاضرين على دفنها معه في حفرة واحدة:

ضموا الفتاة إلى الفتى في حفرة ... من فوقها غصنان ملتفان

روحان ضمهما الهوى فتعانقا ... وتعاهدا، فتعانق الكفنان

وهو في البيت الأول يشير إلى ماذكرته أخبار العشاق «انه نبت فوق قبر عروة وعفراء شجرتان التفتا أغصانها في هيئة عناق»!!

خلاصة

هذه رؤية في شعر الأخطل الصغير، القومي، وقد حاولنا أن نجمع أشتات القطع والقصائد التي تدخل في هذا الباب لتصبح «قومية» هذا الشاعر محدّدة، مبرهناً عليها بأقواله، وليست مجرد عبارة تتناقلها الدراسات النقدية والأدبية، كما أننا حاولنا استيفاء فنون أو أغراض هذا الشعر القومي، فليست القومية في الشعر مجرد شعارات ترفع في مناسبات معينة، وليست صراخا بتمجيد الماضي التاريخي، إن قصيدة تتغنى بنهر دجلة هي في صميم الشعر القومي حين يقولها شاعر غير عراقي، وإن رثاء الشخصيات العامة من غير أبناء الإقليم (الوطن في حدوده السياسية) هو من الشعر القومي، وهكذا استجمعنا فنوناً دخلت في مفهوم القومية، وأظهرت عمق هذا الشعور لدى شاعرنا بشارة الخوري.

هناك جوانب محدودة لن نتوقف عندها فقصائده في لبنان متعددة وليس هذا مستغرباً أو يستحق التنويه، فلبنان مسقط رأس الشاعر، ومنشأه ومثواه، لم يفكر في الهجرة ولا طلب الوجاهة أو الشهرة عند غيره، وفي قصائده «الوطنية» يحرص دائماً على أن يذكر ان لبنان وطن فاطمة ومريم، أو محمد وعيسى، وطن القرآن والإنجيل، وكذلك يحرص على أن يمجد لبنان لدوره العربي، ولحرصه على لغته العربية، وانتمائه لأمته العربية.

وفي حدود الغرض الذي عقدنا له هذه الصفحات نستطيع أن نجد خصائص شعر الأخطل الصغير ماثلة بكل ما له من نواحي الابتكار، وبكل ماينسب إليه من تقليدية الأداء أو ضعف التصوير وأهم ما نشير إليه هنا أنه كان يلائم بين مضمون القصيدة ولغتها وصورها. وحين نعود إلى قصائده في سورية ستجده يجري في حلبة النابغة أو حسان أو الأخطل، مما أعلوا من مجد دمشق أو الغساسنة، أو بني أمية... وهذه الفحولة ذاتها، واللغة الجزلة نجدها في رثائه لأهم ملك عربي فقده العرب في العصر الحديث، وهو الملك فيصل الأول ملك العراق. إنه «نسر» فعنوان القصيدة «مصرع النسر»، وهذا الملك الذي رحل فجأة في أشد أوقات النضال القومي حاجة إليه:

ودّ لـو تفتيـدك صقـر قـريـش ... بـالخواق مـن الـردى والقـوادم

وهذا بيت ينطوي على جمال ودقة وحسن ملاءمة، فالقوادم ريش مقدم الجناح في الطائر، وهو الذي يشق الهواء ويحدد المسار والاتجاه، والخواقي الريش الناعم المختبىء في آخر الذيل، وهو تابع للقوادم(٥٧) وهذا مايناسب النسر، والصقر (صقر قريش) ولكنه يجعلها قوادم الردى وخوافيه!! وفي هذه القصيدة تطل الجزالة من مفردات لا نجدها في الشعر القديم مثل: «بان اللوى وظبي الصرائم» وكذلك الإشارة إلى «مضر الحمراء»، في حين أننا عندما نقرأ رثاءه لسعد زغلول - على مبالغته في إظهار التفجع على هذا الزعيم - نجد اللغة العصرية المألوفة، كما وجدناها في رثائه لشوقي، ويهتم بإبراز دور سعد زغلول في توحيده لعنصري الشعب المصري، في قوله:

لُطفُ المسيح مـذابٌ في محاجره ... وعـزمُ أحمد في جَنْبيـه مُحتَـدِمُ

صلى عليه النصارى في كنائسهم ... والمسلمونَ سعـوا للقبر واستَلَمُوا

وقد استخدم بشارة الخوري كلمة «الشرق» لتدل على الأمة العربية، وكان هذا التعبير سائد لدى شعراء جيله أو السابقين عليه مثل شوقي وحافظ....

وإذا تتبعنا هذا الاستخدام الخاص ستجد دائرة شعره القومي تتسع، ولكن إشاراته المحددة المباشرة من الكثرة، والحرارة بحيث لا نحتاج إلى مزيد.

إن المعجم في حدود الغرض القومي يمكن أن يكون مقياسا دقيقاً لتوجه هذا الشاعر العام، فليس لديه قصائد تضاد الشعور القومي أو تخدشه، ومن ثم لا يمكن أن يقال إنه يتناقض، أو أن هذه القصائد مصنوعة لمناسبات يعرف نوعية الذين يهتمون بها، ومن ثم فإنه يجاريهم في مشاعرهم. لقد كانت العروبة تجري في دمائه، وهي عروبة ثقافية روحية سياسية، ترعرعت في أغصان شتى وصلت إلى عمق التاريخ، وقصص الحب، ونوادر المغنين وعصر القيان المطربات، وفي كل هذا نجد الدليل على صدق العبارة التي تقول إنه كان في شعره يستجيب لمزاج عربي أصيل.

الهوامش

(١) سبب هذه التسمية، أو اللقب الفني تعلقه بشعر الأخطل شاعر بني أمية، وشغفه بالخمر وكثرة قصائده فيها. وبشارة الخوري لبناني المولد والحياة والوفاة، لم يهاجر مثلما فعل أكثر شعراء جيله رغم تعرضه للاضطهاد والمطاردة من الحكم التركي لبلاده، وله قصيدة بعنوان «المهاجر» (الديوان ص٢٩) تغري بالبقاء في الوطن والمشاركة في بنائه، وإن كان الشاعر لا ينكر على المهاجرين أثرهم الطيب في مهاجرهم، وأنهم عنوان راق لبلدهم لبنان.

وقد اختلفت الأقوال في تاريخ ميلاده مابين ١٨٨٠، ١٨٨٥، ١٨٩٠ وكان الشاعر يرجح الاحتمال الأخير (ليبدو شابا) وقد رجح أنيس المقدسي أن يكون ١٨٨٥ هو الصحيح، ربما اعتمادا على تاريخ آخر لا اختلاف فيه، وهو أنه أنشأ صحيفته «البرق» عام١٩٠٨م.

ومن المستبعد أن يتمكن شاب دون العشرين من إنشاء صحيفة وتكوين اسم تطارده السلطة العثمانية. ولكن المستغرب أن يقع الخلاف في سنة وفاته..

فابنه عبدالله الأخطل يذكر أنه توفي في عام ١٩٦٨ وهو ماأخذ به صالح جودت.

راجع مجلة العربي - العدد٤٢٨ - يوليو١٩٩٤.

أنيس المقدسي: أعلام الجيل الأول - ص٣٥٧ - بيروت١٩٧١.

صالح جودت: بلابل من الشرق (سلسلة اقرأ) - ص ٩٤ - دار المعارف بمصر ١٩٨٤.

(٢) محمد خلف الله: بحوث ودراسات في العروبة وآدابها - ص٢٤٥ - معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة١٩٧٠.

(٣) السابق نفسه: ص٢٤٦.

(٤) محمد النويهي: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي - ص٢٦ - معهد البحوث والدراسات العربية - ١٩٦٧.

(٥) السابق نفسه: ص٢٧.

(٦) السابق نفسه: ص٣٢.

(٧) صدر ديوان «الهوى والشباب» عن دار المعارف بمصر عام١٩٥٣ أما ديوانه الثاني الذي نشر تحت عنوان: «شعر الأخطل الصغير» فقد نشرته دار الكتاب العربي - بيروت - عام١٩٦١، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على الطبعة الثانية، عام١٩٧٢. وقد اشتمل على كثير من قصائد الديوان الأول، وصدور طبعة هذا الديوان الأخير في حياة الشاعر واشتماله على عدد غير قليل من قصائد «الهوى والشباب» يعطي انطباعا بأنه يمثل القدر أو المستوى الذي ارتضى الشاعر أن يذيعه بين محبي شعره، وقد أجرينا دراستنا على قصائد هذا الديوان وحده.

(٨) في دراسة عبداللطيف شرارة عن «الأخطل الصغير» يبدأ تعريفه بالشاعر باقتباس أبيات من قصيدة للشاعر صالح جودت قالها عند مبايعة بشارة الخوري بإمارة الشعر في لبنان، وهذه الأبيات:

ولـد الكـأس والغـرام على ... عهد أبي الكأس والغرام بشارة
واستامت له عذارى القوافي ... توجة البكر يوم عرس البكارة
ولعذري الجمال بين يديه ... وارتمى عنده وحلّ عذاره
وأقام الربيع في شفتيه ... ورمى في فؤاده مزماره
وحباه الإله بالنفس الحلو ... وأولاه في الهوى أسراره
تقضي عمره بعشق الحسن، حتى ... عشق الحسنُ شيبه ووقاره

ثم يعقب عبداللطيف شرارة على هذه الأبيات بقوله: «تلك هي الناحية البارزة من شاعرية بشارة عبدالله الخوري»، ولا يحول هذا دون إشارة إلى شعره القومي، ولكن في عبارة ختامية إجمالية متشككة، وإن كانت معترفة، يقول فيها: «والواقع أن بشارة استطاع أن يرتفع بالحس العربي القومي إلى مستوى الحسّ الغرامي في تعبيراته الشعرية».

انظر: الأخطل الصغير - المقدمة - ص٥-٦ - دار صادر - دار بيروت - ١٩٦١م.

ويقول خليل برهومي في كتابه: «الأخطل الصغير بين الهوى والشباب والجمال» إن الشاعر قد حلّق في معظم الفنون الشعرية... إلا أنه مدين بشهرته إلى الغزل - ص٦١ - دار الكتب العلمية - بيروت١٩٩٣.

(٩) نعمات أحمد فؤاد: شعراء ثلاثة - ص٢٩٠، ٢٩١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - القاهرة.

(١٠) عبداللطيف شرارة: الأخطل الصغير - ص١١.

وجمال الرمادي: من أعلام الأدب المعاصر - ص ٢٨٨ - الناشر: دار الفكر العربي - ١٩٧٩ - القاهرة.

(١١) انظر ماعرض خليل برهومي من آرائهم في كتابه «الأخطل الصغير بين الهوى والشباب والجمال» في الفصل الثاني عشر بعنوان: «مكانة الصغير الشعرية» - ص١٢٨-١٥٠. ويبدو لنا من الطريقة التهكمية الساخرة التي تعتمد على إفساد المعاني بإثارة الدلالة «الحرفية» للعبارات، التي اتبعها مارون عبود، فقد كان - بدوره - يجري في مضمار العقاد فيما تناول به شوقي في الديوان.

(١٢) عن مبادىء الرومانتيكية يراجع: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية: الصفحات: ٤، ٥، ١٢، ٢١، ٧٥، ٩٦، ١٠١، ١١٧ - الناشر: دار نهضة مصر - ١٩٧١.

(١٣) أحيل في التوسع في رومانسية علي محمود طه على دراستي التي حصلت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب - جامعة القاهرة، وكانت بعنوان: الصور الفنية الرومانسية في شعر علي محمود طه - عام١٩٨٢.

(١٤) شعر الأخطل الصغير: قصيدة أدب الشراب - ص٣٢.

(١٥) شعر الأخطل الصغير: ص٤٨ .
(١٦) شعر الأخطل الصغير: ص٦٨ .
(١٧) أحمد محمد قدور - مجلة البيان - العدد ٢٥٢ - مارس ١٩٨٧ .
(١٨) نفحات الخليج : جـ١ - ص٨٢ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(١٩) نفحات الخليج : جـ١ ص١٥ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(٢٠) نفحات الخليج : جـ٣ - ص ٦٤ - ط أولى - ١٩٨٣ .
(٢١) هو الفنان معجب الدوسري، والقصيدة بديوان نفحات الخليج : جـ١ - ص٣٤ - ١٩٨٣ .
(٢٢) نفحات الخليج : جـ١ - ص ١٣١ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(٢٣) نفحات الخليج : جـ١ - ص ٥٢ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(٢٤) نفحات الخليج : جـ١ - ص ١٢٦ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(٢٥) نفحات الخليج : جـ١ - ص ٢٦ - ط ثانية - ١٩٨٣ .
(٢٦) نفحات الخليج : جـ٣ - ص ٦٤ - ط أولى - ١٩٨٣ .
(٢٧) أنيس المقدسي: أعلام الجيل الأول - ص ٣٦٩ - بيروت - ١٩٧٢ .
(٢٨) في كتابها : «شعراء ثلاثة» تخصص للأخطل الصغير الجزء الأخير (من صفحة ٢٥٧-٣١٧) وقد صدر كتابها عام١٩٨٧ وإن كان يعتمد على مادة سابقة.
(٢٩) في كتابه «الأخطل الصغير» ص١٧ - صدر الكتب عام١٩٦١ .
(٣٠) المرجع السابق: ص١٩ .
(٣١) المرجع السابق: ص٢٦، ٣٠ .
(٣٢) المرجع السابق: ص٦٦، ٦٧ .
(٣٣) جمال الدين الرمادي: من أعلام الأدب المعاصر - دار الفكر العربي - ١٩٦٣ - القاهرة .
(٣٤) صالح جودت: بلابل من الشرق، ومقالته عن الأخطل الصغير من ص٩٣-١٠٣ .
(٣٥) القصيدة: ص٦٤ .
(٣٦) الديوان - القصيدة: ص٩٤ .
(٣٧) الديوان - القصيدة: ص٣٨ .
(٣٨) الديوان - القصيدة: ص١٤٠ والتضمين من بيت لحسان بن ثابت في مدح الغساسنة، وشطره الثاني: «بردى يصفق بالرحيق السلسل».
(٣٩) الديوان - القصيدة: ص٢٣٣ .
(٤٠) قصيدة «مرحبا مصر» : ص٦١ .
(٤١) قصيدة «النيل» : ص٢٤٣ .
(٤٢) الديوان - القصيدة: ص١٨٠ .
(٤٣) الديوان - القصيدة: ص٢٩٩ .
(٤٤) في كتاب: «للموت وجه آخر» وهو عن مراثي الشعراء فيمن مات انتحاراً في الشعر الحديث - الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة - ١٩٩٥ .

أما عبارة قدامة بن جعفر فتقول: «إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ مايدل على أنه لهالك، مثل كان، وتولى، وقضى نحبه، وماأشبه ذلك، وهذا لن يزيد في المعنى ولا ينقص منه».

(٤٥) جملة أبيات الرثاء في ديوانه الذي نعني به (٢٦٩ بيتا) موزعة كالآتي: الزهاوي ٥٨ بيتاً - فيصل (مصرع النسر) ٥٣ بيتاً - شوقي ٥٠ بيتاً - قصيدة كفنوا الشمس ٢٩ بيتا - سعد زغلول ٢٨ بيتاً - الشيخ العراقي ٢٦ بيتاً - حافظ إبراهيم ٢٥ بيتاً. وهذا الإحصاء مختص بالشخصيات القومية، فمراثيه في أبناء وطنه اللبنانيين لا تدخل في العدد.
(٤٦) عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - جـ١ - ص٣٦٢ - ط ثانية - دار الفكر - بيروت - ١٩٧٠ .
(٤٧) المرجع السابق نفسه: ص٦٥، ٦٩ .
(٤٨) خليل برهومي : «الأخطل الصغير» - ص١٣٩ - والمرجع بهامش الصفحة .
(٤٩) الديوان : ص٦٩ .
(٥٠) الديوان : ص٥٢ .
(٥١) الديوان : ص٧٠، وفي قصيدة عش أنت (ص١٤٣) يقول متغزلاً: وحياة عينيك، وهما عندي مثلما القرآن عندك .
(٥٢) الديوان : ص٣٩ .
(٥٣) الديوان : ص١٤١ .
(٥٤) الديوان : ص٧٣ .
(٥٥) الديوان : ص١٤٦ .
(٥٦) الديوان : ص٢٨٧ .
(٥٧) للشاعر جرير بيت مشهور في هجاء الفرزدق يفخر دائماً بأمجاد يصنعها غيره، فيقول:

لقد كنت فيها بالفرزدق تابعاً   وريش الخوافي تابعٌ للقوادم

البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي

د. حسين جمعة*

مقدمة

الشعر شاهد حقيقي حيّ على تأثر مبدعه بأحداث عصره، وصور بيئته الزمانية والمكانية.. فالشاعر لم يكن محايداً أو منعزلا عن واقعه الطبيعي والاجتماعي والتاريخي.. فهو جزء منه، لأنه عاش التجربة بحسه ومشاعره وأفكاره وخياله، ونقلها إلى فنه لوحات جمالية خالدة.

وهو لسان حال قبيلته وسفيرها لدى الملوك والأمراء والقبائل في كثير من أمورها، حمل همومها وآمالها في السراء والضراء، وفي الحل والترحال «طفلا وفتى وكهلا»، ورسم ذكرياته وتطلعاته في بيئة تشرّب نسماتها وحرّها وقرّها، وآنس جبالها ووديانها وصحراءها، ورضع الحنين إليها في الجفاف والخصب.

وبهذا كان الشعر عند العرب كافة ديوانهم، ومجمع أخبارهم، لم يكن لهم علم أصح منه، كما دل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب.

ونحن لا نشك - البتة - أن مهمة الشاعر ليست مماثلة لمهمة المؤرخ، ولكنه شاء أم أبى لا يستطيع أن يغمض عينيه عما يراه وينتابه من خلجات شعورية.. فما يعتلج في داخله من صور أدبية إنما هو مخزون نفسي وموضوعي طويل.

* أستاذ الأدب القديم - جامعة دمشق - سوريا.

ولهذا قيل: إن الشعر الجاهلي «لم يسم إلى الذروة العالية التي بلغها إلا لكونه تنفيسا صادقاً وملتهباً وتصويراً لبيئة الجاهليين». [1]

فالشاعر في رؤيته الفنية ولغته الشعرية عالم بالبيئة الواقعية الصامتة والمتحركة براً وبحراً.. مدرك لتأثير ملامحها بدقة لا يرتقي إليها غيره، ويعبر عنها بعاطفة لا يملكها غيره.

ونحن نرى أن الغايات تخلق أسبابها، فحين أراد الأديب أن يعبر عن حاجاته الملحة في ذهنه وذاته لجأ إلى الطبيعة فمتح من عينها ما أسعفته مخيلته وقدرته.. فجنح مرة إلى التفصيل والإبانة لإيضاح هدفه، ومرة أخرى أوجز حين أدرك أن الإيجاز التصويري للطبيعة يلبي ذلك.

فالشعر الجاهلي بهذا المفهوم وثيقة جمالية أولا، ووثيقة اجتماعية وتاريخية وفكرية و... وجغرافية وطبيعية ثانياً.

ومن هنا أصبحت القصيدة الشعرية شاهداً أبدياً يحكي أبعاده تلك، ويصبح الشاعر المبدع الخلاق لهذا الشاهد المؤثر.

فهو شاهد لا يستغني عنه الدارسون في مجالات البحث العلمي كلها، وفي طليعتها دراسة البيئة الطبيعية.

ولهذا جعلناه مادتنا الأصلية لمعرفة معالم البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي في العصر الجاهلي، ولنشكل - في ضوئه - دراسة في الأدب الجغرافي والطبيعي والتاريخي.. وإذ ننقل بواسطته وحي البيئة الصامتة والمتحركة نسعى إلى هدفين:

- الوصول إلى حقيقة ماكانت عليه البيئة آنذاك.

- التأثير الجمالي في المتلقي، بتحليل غلب النصوص التي اعتمدناها أداة للبحث.

وبناء على ماتقدم سأحاول استجلاء جنين الشعر الجاهلي الذي قيل في منطقة الخليج العربي من عمان حتى كاظمة (الكويت اليوم) متتبعاً مما وقع لدي من صور الطبيعة الحية والصامتة، وصور الأوابد التي شهدتها.

ولست أدعي أنني أحطت بالبحث من جوانبه كلها، فالإنسان مركب على النقص، والكمال لله وحده.. فلابد أنه ندّ عني كثير مما لم يقع تحت عيني وخاطري.

ولست أزعم - أيضا - أنني حزت قصب السبق في دراسة منطقة الخليج، فالأدب الجغرافي والتاريخي كان موضع اهتمام الباحثين أمثال الشيخ العلامة حمد الجاسر في أبحاثه مثل «المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية»، والباحث محمد بن عبدالله بن بليهد النجدي في كتابه «صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار». وغيرهما.

وهذا الضرب من الأبحاث كان موضع عناية أجدادنا القدماء كالهمداني في (صفة جزيرة العرب) وياقوت الحموي في (معجم البلدان) وأبي عبيد البكري في (معجم ما استعجم) وغيرهم.

وفضلا عن ذلك كله فقد ترددت أصداء الحديث عن البيئة الطبيعية والجغرافية في دراسات شتى قديماً وحديثاً ومنها بيئة منطقة الخليج .

ولكنني أرى أن دراستي لها خصائص متفردة ، لأنها تناولت منطقة الخليج العربي في الشعر الجاهلي وحده ، وجعلت شعراء أبناء المنطقة أصلا لها ، وشفعته بموازنة أو مادة توثيقية من الشعراء الجاهليين الآخرين .

ولم أكن لأهمل الدراسات الأدبية والنقدية والجغرافية والتاريخية ، وكتب المعارف العامة والتفسير والحديث والمعجمات . . . وغيرها .

فأينما لاحت لي المظان التي تناولت منطقة الخليج ، ورأيتها تنعقد بها غاية البحث ألممت بها لتكون مصادر كاشفة ومساعدة للمصدر الشعري .

بهذا كله تشكل بين يدي بحث في البيئة الطبيعية ، فرض منهجه في تناوله ، فكنت أتناول الظاهرة في إطارها التاريخي والجغرافي وهي تنبيء عن مكونات بيئتها الطبيعية وفق مبدأ الانتقال من العام إلى الخاص .

وفي إطار هذا المنهج الاستدلالي الوصفي كان لزاما علي أن أشير إشارة سريعة إلى المنهج البيئي أو الإقليمي وأثره ، ثم انثني لأبرز أهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي في شكل مركز ومكثف ، ومن ثم أتوقف لأفصّل في البيئة الطبيعية البرية والبحرية لمنطقة الخليج العربي .

ولما تيقنت من أهمية المصورات التي انتهى إليها البحث ذيلته بثلاثة منها لتسعف القارىء في تصوره لمنطقة إبان العصر الجاهلي ، وهي ثمرة من ثمار النتائج التي ضمتها الخاتمة بين جوانحها ، وعرضت لأهمها .

وأخيرا جاءت الحواشي متضمنة المصادر والمراجع (دون تفصيل) .

واعتمدت اسم الكتاب في التوثيق ، وبينت مؤلفه أو محققه حينما يذكر للمرة الأولى ، وإلا ذكرت الدار التي نشرته . . وقد أوضحت في ختام المقدمة المصطلحات الواردة في الحواشي .

المصطلحات

المصطلح	الدلالة
ق	قصيدة أو قطعة
ب	بيت
ص	صفحة
ح	حاشية البحث
هـ	هامش المصدر
ج	جزء

م	مصدر أو مرجع
س	سابق
ن	نفسه
ط	طبعة
ت	تحقيق
د	دكتور
د/ت	دون تاريخ
١١	الرقم المفرد للصفحة
١/١	الرقم الأول للجزء والرقم الثاني للصفحة

١ - المنهج البيئي وأثره

انطوت مقولة «الشعر ديوان العرب»[٢] على معان عديدة، واكتنز مضمونها مناهج جمة، وأهدافا شتى، فهي عند عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) تدل على أن «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[٣]، وعند ابن رشيق توحي بأن الشعر يشتمل على «معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»[٤].

ويرى الفارابي أن «الأقاويل الشعرية هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، أو أنها هي التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء»[٥].

فالشعر بهذه المفاهيم صورة فنية موازية لحياة أصحابه وأفكارهم وبيئتهم، أي أنه صورة تختزن في عباراتها أخبارهم وعاداتهم وأنسابهم ومشاعرهم في كل زمان ومكان.

والشعر الجاهلي في إطار ذلك صورة للبيئة التي صدر عنها أبناؤها بخصائصها وأشكالها. وقد نقلوها بعفوية مستمدة منها، لأن البيئة الطبيعية في كل زمان أقرب إلى الفطرة، والفطرة تدعو إلى الصفاء والوضوح، وإلى التجمع والوحدة، وإلى التسامح وإن حملت روح الصراع الذاتي. وكل باحث عاد إلى ماقاله الجاهليون نثراً أو شعراً قرأ في قولهم لغة متآلفة مع التجربة الفاعلة والمنفعلة بالمحيط الخارجي، ولمس في متون قصائدهم نتاجاً أدبياً لمخزون شعوري يضرب في أعماق المكان والزمان.[٦] ولاشك في أنه سينتهي إلى معايشة لحظة الإبداع الأولى المثلة في الذات والبيئة الطبيعية في وقت واحد. فالبيئة هي الوطن والأهل والأحداث والذكريات والمشاعر.

ولهذا فنحن نسمع في كلمات الشاعر الجاهلي صليل الألسنة التي تتغنى بالبيئة في معرض أهدافه.. وتجعلنا نعيش، بل نشهد عظمة التجربة التي مر بها الشاعر ونقلها في صوره واقعاً فنياً وفكرياً أينها كان ولأي قبيلة انتمى.

من هنا يصبح الشعر المادة الأولى لدراسة البيئة، وبهذا يعظم الأثر البيئي في الدراسات الأدبية والنقدية والتاريخية والجغرافية.

وقد أدرك أجدادنا الأوائل أهمية البيئة الطبيعية وأثرها في الإبداع والقدرة على الإلهام، وبواعث القول . . فالشاعر ربما جعل الطبيعة ملجأه لذلك، ولا أدل على هذا من قول الأصمعي: «ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري والشرف العالي، والمكان الخالي»[٧].

وقد لمس ابن سلام الجمحي بذكاء شديد أثر البيئة الطبيعية، فاتخذ المكان أحد مقاييسه النقدية في تصنيف طبقات الشعراء لديه، وفي التفاضل بينهم . . . فكان أول مؤسس للمنهج البيئي أو الإقليمي، وفي ضوء مقياسه السابق الذكر أفرد طبقة خاصة سماها «شعراء القرى العربية» وضمّت «شعراء المدينة ومكة والطائف والبحرين واليمامة»[٨]، وعدّ من شعراء البحرين، المثقّب العبدي والممزق العبدي، والمُفَضَّل النُكري.[٩]

ومن قبل مارس الشعراء هذا المعيار النقدي قولاً وفعلاً، فكان الفرزدق «إذا صعب عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية فيعطيه الكلام قياده».[١٠] وسبقه شعراء العصر الجاهلي في هذا، وفاقوه في تغنيهم بالطبيعة، فاستحقوا أن يكونوا شعراء أوطانهم قبل أن يكونوا لسانها الذي يتغنى بمحامدها ويذب عن حماها.

فكنت تراهم ينزحون مع قبائلهم من موطن إلى آخر، يقرون به معها، وحيثما أرادوا من المواضع وحلّوا صوّروا مشاهداتهم للبيئة الصامتة والمتحركة.

ولعل المقدمة الطللية في قصائدهم الشعرية أعظم شاهد فني يعبر عن هذه الحقيقة، وما طريقة الشعر التي بقيت ثابتة التقاليد في تلك القصائد إلا دليل على أن البيئة الطبيعية تركت أثرا متصاعدا في نشوئها وارتقائها . . . فالشعراء يذكرون - غالبا - الرحيل والانتقال، وتوقع البين والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوّق بحنين الإبل، ولمع البروق، ومرّ النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلّون بها.[١١]

وهذا المنهج الفني لم يكن ليمنع التنوع في عرض البيئة الطبيعية، لأن البيئة بأشكالها المتعددة كانت منبعاً للإلهام، ومحملا لجملة من الأفكار والمشاعر التي يسقطها الشعراء عليها، وإن ظلت البيئة الأم الممثلة بالبادية تصدح بهيئاتها وتفرض صورها الموروثة في متون لغتهم.

فعبيد بن الأبرص الأسدي عاش في نجد[١٢]، ولكنه لم يكن يغمض عينيه عما شاهده من البيئات البحرية التي عرفها في رحلاته المتتالية إلى الحيرة والبحرين، والمسيب بن علس الضبعي البكري وابن بجدته المتلمس حملا موروثا كبيرا من الصور التي رأوها في البيئة البرية والبحرية لأن منازل ضُبيعة امتدت إلى مناطق كثيرة وواسعة من البحرين، أما طرفة بن العبد فقد ولد بالبحرين وبها دفن[١٣].

ويذهب الظن بالباحث على مرّ الأزمان ليرى أن الثورة التي شهدها بعض شعراء العصر العباسي على منهج القصيدة العربية تختزن في مضمونها وتحمل قبل كل شيء ثورة على البيئة الطبيعية القديمة ذات الدلالة الموحية بعناصرها المشكلة لها. فثورة أبي نواس على المقدمة الطللية ليست ثورة فنية أو عبثية، فهي مؤطرة شكلا لغايات نفسية وفكرية ذات جوانب عدة.[١٤]

ونحن إذ نسوق ذلك كله لا نغفل عما انتهت إليه المناهج الحديثة من إبراز البيئة، وجعلها منهجاً قائماً بنفسه لدراسات متباينة، وظهر أثرها في صورة نظريات أطلق عليها المنهج الإقليمي الذي استطال على يد الباحث أمين الخولي.(١٥)

ولست أنكر ماقدمه هذا المنهج من اجتهادات في مجاله، وخاصة أن جملة من الأبحاث قد نمت وترعرعت في ضوئه،(١٦) ولكني أنكر انحرافه عن الخط الذي رسمه له أجدادنا الأفذاذ وفي طليعتهم محمد بن سلام الجمحي... فأصبح هناك أدب للشام، وآخر للعراق، وأدب لمصر، وآخر للمغرب، وتبعثرت الوحدة الفنية واللغوية والأدبية بتبعثر الوحدة السياسية والفكرية.

وبهذا تكمن خطورة عظيمة، فالوحدة الفنية التي رسختها البيئة منهجاً، والوحدة الفكرية التي استلهمتها الشعراء عادات وقيماً على امتداد تلك البيئة وعلى الرغم من تعدد الانتماء للقبائل، انفصمت عراها بين أبناء الأمة الواحدة.

ومن هنا تدرك أن قيمة الدراسات التي تتخذ من المنهج البيئي أسلوبا يجب ألا تجعله وحيداً في بابها، ومنعزلاً عن المناهج الأخرى. وبهذا يصل الدارس إلى الوحدة الفنية والفكرية الجامعة للنص الأدبي كما نقله الشاعر، وكما أسسته البيئة الطبيعية الفطرية.

وفي ضوء هذا الفهم سأربط المنهج البيئي بجملة من المناهج البحثية الأخرى التي تساعد في الكشف عن حقيقة البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي من الشعر الجاهلي.

وسأعرض بإيجاز شديد لأهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي وماكونته في أبنائها من ظواهر اجتماعية وفكرية ونفسية.. مستدلا بالصور الشعرية التي أبرزها ولاسيما ظاهرة الكرم والفروسية.

ولعل هذا يكون إطلالة موحية لدراسة البيئة الطبيعية في ذاتها.

٢ - أهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي

لمسنا مما تقدم أن دراسة البيئة في الشعر تعد من أصعب الدراسات الإنسانية، لأن الشعر بالدرجة الأولى صورة فنية جمالية، ولأن ملامح تلك البيئة الصامتة والمتحركة لم تعد كما كانت عليه في ظروفها الزمانية والمكانية.

ولكن المتأمل في أشعار الجاهليين يرى نفسه أمام مادة عظيمة كماً ونوعاً صدحت بالحديث عن البيئة في فلواتها ووديانها وجبالها وسهولها ونباتها وشجرها ومياهها وآبارها، وهوائها ورياحها، وحيوانها الأليف والوحشي براً وبحراً، ونرتشف من هذه المادة دفقاً من الإيحاء الفكري والاجتماعي والعاطفي... بل يذهب بنا الظن إلى أنها صورة من الصور على نحو ما للعصر والمجتمع في أحزانه وأفراحه.. فالبيئة هيمنت على مشاعر العربي وأفكاره وتدخلت في تكوينها وصياغتها حسب ماتقتضيه، ودفعت به إلى حياة تتسق مع ما تفرضه عليه... فكان منفعلا بها، وعنها يصدر في كل شيء أينما توجه وإلى أي جنس انتسب، فعاداته وقيمه مصوغة على ماقدّمته في البر والبحر.

ومن هنا وجدنا الجاهلي في بلاد العرب كلها يشترك في جملة من الظواهر ليست متماثلة مع الشعوب الأخرى في الشكل والمضمون. . . على قلة الفوارق بين أنماطه السلوكية في البادية والحاضرة.

ولا ينكر أهمية أثر البيئة الطبيعية إلا معاند أو مستكبر، فالجاهلي رسَّخ حدود عاداته وقيمه، وربما عواطفه في إطار ما ألفه من ضروب البيئة الطبيعية، ورسمها في لغة تصويرية موحية بأصولها، ومتلونة بذاته في وقت واحد، ومعبرة عن تجربته الثقافية والاجتماعية والعاطفية، وكل أثر فني ممتع ومثير ينبعث في صوره الأولى من مكوناته الفاعلة التي تحيط بالمبدع.

وإني لأذهب في الرأي إلى أن الظواهر الفنية لا الفكرية والاجتماعية وحدها لم تبرز على أشكالها التي اتخذتها لولا تدخل البيئة الطبيعية الصامتة أو المتحركة، سواء كان تدخلاً مباشراً أو غير مباشر.

وإذا كان البحث ليس معقوداً لبيان أهمية البيئة في الحياة أولاً والفن ثانياً فإن منهجه يلزمنا بالإشارة إلى بعض الظواهر الاجتماعية والفكرية التي صاغتها البيئة الطبيعية لبلاد العرب في إطارها المناسب لها، كظاهرة الكرم والفروسية، وحماية الظعائن والمرأة، والمحافظة على الشرف والنسب، وإغاثة الملهوف ونصرة الضعيف، وذم البخل واللؤم والجبن والفرار. . . وغيرها.[١٧]

فظاهرة الكرم وذم البخل - مثلا - تظل أبرز الظواهر التي شكلتها البيئة الطبيعية لبلاد العرب لا توازيها إلا ظاهرة الفروسية ومدح الشجاعة والثبات وذم الفرار والجبن. بل إن البيئة خلقت سلوكيات عامة في إطارها، واستطاع الشعر الجاهلي أن يرصد ذلك بدقة متناهية وإن تميز غالباً بتصويرها تصويراً جمالياً وإجمالياً.

ولعل أهم ظاهرة فرضتها البيئة الطبيعية على حياة العرب ظاهرة النجعة، وكانوا يتنقلون من محاضرهم التي اتخذوها وطنا لهم إلى منازل بالبادية تسعة أشهر طلباً للكلأ والماء، وكانت رحلتهم تبدأ نحو الرابع عشر من آب (أغسطس) ولا يرجعون إلا بسقوط نوء الهقعة لتسع خلت من حزيران (يونيو).[١٨]

وكانت القبائل العربية تنزل في تلك المناجع في أخلاط شتّى حتى صار لفظ (الخليط) في الشعر الجاهلي علما لذلك.[١٩] وتظل المقدمة الطللية أكثر مقاطع القصيدة الجاهلية دلالة على مدى تأثير البيئة البدوية أو حياة التبدي في أصحابها، وبرز هذا التأثير واضحاً في وحدة العادات والتقاليد والقيم واللغة والثقافة والمشاعر.

فكان القلق من همّ الحل والارتحال همّاً عاماً للجميع في أنحاء البلاد شرقا وغرباً وشمالاً وجنوباً، ولعل المثقِّب العبدي من أحسن من تحدث عنه في قوله:[٢٠]

إذا ما قُمْتُ أرحَلُها بِلَيْلٍ ... تأوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ
تقولُ إذا دَرأْتُ لها وَضِيني ... أهذا دينُهُ أبداً وديني؟!
أكلَّ الدَّهْرِ حلٌّ وارْتحالٌ ... أمَا يُبْقي عَلَيَّ ومَا يَقِيني؟!

لقد أبدع المثقّب أيما إبداع حين جعل ناقته تكابد المعاناة القاسية من الارتحال، ويستثيرها الحزن ويستبد بها في كل مرة تشد الرحال إلى مناجع جديدة، فنضوب المياه، وقلة الموارد ما تركا لها طمأنينة ولا راحة . . . تستظل بها لفترة طويلة، ولهذا تبدي قلقها الدائم.

فحياة التبدي فرضت على الجاهلي أن يكون سمحاً كريماً، وواءمت هذه الحياة نفسه وطبيعته فتعشقها وتغنّى بها، وقاتل من أجلها. فكنا نراه يشبّ على محاسن الأخلاق والتسابق إلى المجد والشرف[21] أينما لاح له في تلك البادية المترامية الأطراف، فالمثقب العبدي في سباق مع الزمن، فنراه يتهلّل لمرأى ضيفه، فيسرع إلى البرك الهواجد من الإبل فيختار أحسنها وينحرها له قائلا:[22]

فلما أتـــاني والسَّماء تبلـــه ... فلقيْتُـه أهـلاً وسَهْـلاً ومَـرْحَبـاً

وقُمـتُ إلى البَرْكِ الهَواجِدِ فـاتَّقت ... بكَوْمَاء لم يَـذْهَـبْ بها النَّيُّ مَذْهَـبا

فشدة الريح وهطول المطر، وقسوة الشتاء زادت من إصرار المثقب على إكرام ضيفه، وكذا كان العربي في بلاد العرب لا يبخل بما عنده وإن توالت الأزمات عليه وأهلكت ماله . . ثم إن العربي صاغ ذلك كله في إطار نفسي وفكري يلبي عواطفه وعقله، فغدا إكرامه إرثا طويلا للأجداد الذي يتمدح به، ويبعده عن البخل المكروه عندهم . . . لا يختلف في هذا عن رعاية الجار والمحافظة على حرماته على حد قول المثقّب العبدي[23].

واعلـم أنَّ الـذَّمَّ نَقْـصٌ للفَتَـى ... ومَتَـى لا يَتَّـقِ الـذَّمَّ يُـذَمْ

أكـرِمُ الجارَ وأرْعَـى حَقَّـه ... إنَّ عـرْفـانَ الفَتَـى الحَقَّ كَـرَم

ثم يقول:[24]

مُتْرَعُ الجَفْنَـةِ رِبْعِـيُّ النَّـدَى ... حَسَـنٌ مَجْلِسُـه غَيْرُ لُطَـم

يَجْعَـلُ المَرْء عَطـايـا جَمَّةً ... إنَّ بَعْـضَ المالِ في العِـرْضِ أَمَـمْ

لا يبـالي طيِّـبُ النَّفْـسِ بـه ... تلَـفَ المال إذ العِـرْضُ سَلِـمْ

أجعـلُ المالَ لِعِـرْضي جنـة ... إنَّ خَيْرَ المالِ مـا أدّى الـذّمَـمْ

إن الشاعر حليم ووقور غير سفيه ولا غادر، فإذا أنفق لم يسرف، وإذا أخرج ماله فعل هذا عن طيب نفس . . . فكل مالٍ لديه ماجُعل إلا وقاية من الذم والنقص.

هذه هي صورة فنية لأحد شعراء منطقة الخليج العربي في الشعر الجاهلي تحدث فيها عن ظاهرة الكرم المتأصلة في نفسه ونفوس قومه، وهي صورة قائمة في نسيجها الحياتي والفني على عناصر البيئة الطبيعية الحية والصامتة، كما تتناول في الوقت نفسه أثر البيئة البدوية في تنمية ظاهرة الكرم وتعزيزها في النفوس، وتخبرنا أيضا بأن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي آنذاك لا تختلف في معطياتها عما كانت عليه بلاد العرب كلها، وهي توحي فيما توحي به أنها بيئة مجمعة لا مفرقة في الحياة والفن.

وإذا كانت الفروسية غير حكر على العرب، أو على بيئة دون بيئة فإن المفاهيم التي ارتبطت بها عند العرب لبست أشكالا متميزة مستمدة من بيئتهم وحياتهم.

وقد سبق أن أشرنا إلى ظاهرة النجعة، فهذه الظاهرة فرضت على القبائل العربية قانون القوة، فاحتل عندها المرتبة الأولى على الصعيد الفردي والاجتماعي، وقلة الموارد الطبيعية والمائية أباح في شريعتهم الغزو والسلب، وافتخروا بذلك، ومن هنا انتقل الصراع من أجل البقاء إلى حياة البشر، بعد أن كان مقتصراً على الطبيعة الحية . . . والعرب ليسوا فرداً في هذا المجال.

وأرّخ الشعر الجاهلي لهذا الصراع حول المناجع والمنازل، وإن كانت القبائل قد عرفت نمطاً من المواطن الخاصة بها،(٢٥) ومثل هذا وجدناه في أشعار أبناء منطقة الخليج العربي حينذاك.(٢٦) فهذا رجل من قبيلة عبدالقيس التي استوطنت البحرين وعمان يحدثنا عن مظاهر فروسيته التي جعلته ينتصر على خصمه، ولو جبن أو ضعف لنال منه خصمه، فقال:(٢٧)

فلم أنكُل ولم أجْبُنْ ولكنْ ... يَمَمْتُ بها أبا صَخْرِ بنِ عَمْرو
شَككْتُ مجامِعَ الأوصَالِ منهُ ... بنافِذَةٍ على دهش وذُعْرِ
تركْتُ الرُّمحَ يَبْرُقُ في صَلاه ... كأنَّ سنانَهُ خُرطُومُ نَسْرِ

أما المفضل النكري فلم يكتف بتصوير ثبات قومه وشجاعتهم وإنما رسم صورة مماثلة لأعدائهم، وحين أكد فروسية هؤلاء كان يمعن في إكبار مافعله قومه وافتخاره بنصرهم على ندٍّ قويّ وشديد فصوّر كثرة الجيش واندفاعه مشبها إياه بالبرد الكثيف العظيم المتحدر من السماء، وكان قومه سيلا جارفا يغمر جنبات واد كبير، فقال:(٢٨)

فإنّكَ لو رأيتَ غداةَ جئنا ... ببطنِ أثالَ ضاحيةً نَسُوقُ
فجاؤوا عارضاً برداً وجئنا ... كسَيْلِ العِرْضِ ضاقَ به الطَّريقُ
مشينا شطرهُمْ ومشوا إلينا ... وقُلْنا: اليومَ ما تُقضى الحقُوقُ

فالعِرْضُ وادٍ مشهور في اليمامة، وصورته أيام الشتاء قفزت إلى مخيلة الشاعر ليظهر وطء قومه في أعدائهم.

والخيل أداة الفارس الأولى، ولهذا ظهرت وجهاً من وجوه الصراع فنسب العربي فعله إليها(٢٩) وهي وجه آخر من وجوه البيئة الجاهلية وقيمها . . . وهذا ماعرض له أحد شعراء عبدالقيس . . . فنقل لنا صورة بديعة لفرسه وَجْرَة قائلا:(٣٠)

رمَيْتُهُمْ بِوَجْرَةَ إذْ تواصوا ... ليَرْمُوا نَحْرها كثباً ونحري
إذا نفدتهم كَثرتْ عليهم ... كأن فلوّها فيهم وبكْري

فالخيل حصن العربي ودرعه، يحتمي به من ضربات السيوف وطعنات الرماح . . . ولهذا اختار منها الأصيل العتيق وصنع له شجرة أنساب، وكرّمه على غيره . . . ولا عيب عنده أن يُؤْثِره على نفسه وأهله في أوقات العُسْرة بالرعاية واللبن . . . وعليها تطلب الثارات والرزق، ولهذا كانت العرب يهنىء بعضها بعضاً بنتاجها . . .(٣١)

ولو تأمل أحدنا الشواهد الشعرية السابقة ونظائرها في الشعر الجاهلي[٣٢] لتأكد له أن الشعراء رسموا خارطة جغرافية لمواضع كثيرة من أرض الخليج . . . فهم يحركون الجيش من موضع إلى آخر، ويعرضون لما جرى فيه من أحداث وأيام، وقد كشفت المصورات الملحقة بالبحث جملة منها[٣٣].

والباحث المنصف يدرك قبل غيره أن الظاهرتين السابقتين على ما تحملانه من رموز تاريخية وفكرية . . ليستا منعزلتين عن الظواهر الأخرى التي تعمقت في الصور الشعرية، فالبحث يسوق في صفحاته جملة أخرى منها، وفي الوقت نفسه لا نحصر الأثر في البادية دون الحاضرة، وإن سيطرت حياة التبدي على بلاد العرب . . . فضلا عن أن حياة الحاضرة لم تنفصل آنذاك عما شهدته حياة البادية.

وإنا لنرى أن القبائل التي استوطنت عمان والبحرين انتقلت إلى أطوار مدنية جديدة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ونفسياً . . . فحل التنظيم محل الفوضى، وانقادت عقلية البدوي والمجتمع لكل ماهو جديد. فأصبحت تتخذ أشكالا حضرية وتقبل بالولاة والملوك من غير قبائلهم أو من غير العرب،[٣٤] وصار ابن القبيلة يمتهن الحرف والصناعات ويزاول التجارة والزراعة ولم يعد يأنف منها، ولم يعر بالا إن عيّره أحد الشعراء بها[٣٥]، فالمعلى بن حنش العبدي - مثلا - عيّنه عمرو بن هند عاملا على البحرين، والبحرين منازل قومه عبدالقيس، علما أن عمرو بن هند كان يضرب بسيف الفرس، فالفرس جعلوا المناذرة في الحيرة ولاة لهم على الناس،[٣٦] وتحول أبناء عبدالقيس في كثير مما ألفوه إلى أشكال تناسب الحاضرة، فكان منهم الصناع والزراع والتجار رجالا وإناثا[٣٧]، وركبوا البحر، وغاصوا في لججه باحثين عن كنوزه ولاسيما اللآلئ. . .[٣٨].

وبهذا كله تداخلت لديهم صور البيئة البدوية بالحضرية، والبرية بالبحرية . . . وكذا كانت عليه القبائل التي شارفت في مساكنها على الخليج العربي من عُمان حتى كاظمة، وقد امتزجت القيم والعادات القديمة الموروثة من حياة التبدي والنجعة بعادات نمت يوماً بعد يوم في الحواضر التي استقروا بها . . . وكانت تنبت أنماط أخرى من القيم التي تنسجم مع البيئة المدنية الجديدة، وفي الوقت نفسه كان الذهن البشري يتكيف في كل مرة مع تجدد البيئة وغيرها.

وهذا ينقض الدعوى التي تتهم العرب بجمود الفكر على جملة من القيم التي ورثوها، فثعلبة بن عمرو العبدي يجاهر بأنه كان يصنع سهامه وقومه بنفسه، ويرغب عمّن يصنعها له، ويبحث عن شجرة النبع المشهورة في الخليج لتكون مادته للصناعة، لأنها أوثق من غيرها، فقال:[٣٩]

وصفراء من نبع سلاح أعدها ... وأبيض قصّال الضريبة جائف

وفي ضوء ما تقدم نستنتج أن تأثير البيئة الطبيعية المدنية برز في الحياة والفن . . وإن ظلت البيئة البدوية ورعي الغيث وطلب النجعة تطل برأسها في أشعارهم، وتوجه سلوكهم.[٤٠] ولعل المتتبع للقصائد المروية لأبناء الخليج ولاسيما عبدالقيس في المفضليات،[٤١] والأصمعيات[٤٢] يدرك ذلك كله، فشعراء الخليج تأنقوا في طرائق الشعر واختيار الصور الشعرية، واعتنوا بالأساليب والألوان على حساب الخيال، وتعاظم لديهم التتبع القصصي في الصور الشعرية واستخداماته بدلا من الإبداع في الصورة ذاتها.

وهذا كله يضعنا مباشرة في صميم البحث عن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج، جاعلين شعر أبنائها أصلا له دون إغفال ماورد عنها في الشعر الجاهلي.

وسنقدم لهذا بحديث موجز ومركز يضيء لنا حدود المنطقة ومراكزها الهامة وأبرز قبائلها التي استوطنت فيها.

٣- البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي

امتزجت البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج براً وبحراً بوجدان أبنائها، وظهرت بقوة في حياتهم وفنهم أينما توجهوا. . . بل إنهم عشقوها على قسوتها حراً أو برداً وربما يأتي على المال والولد.

فمنطقة الخليج العربي تمتد من بحر العرب (اليمن سابقا) جنوب عمان وتتجه شمالا محاذية الساحل الغربي للخليج العربي حتى تصل الأبلة في جنوب البصرة من العراق، وتشتمل على قسمين الأول يشكل عمان (عمان والإمارات العربية المتحدة - عدا أبوظبي - فهي تدخل بالقسم الثاني (البحرين) وتسمى قديما بينونة) فالبحرين تمتد من بينونة حتى سيف كاظمة وتشكل أبوظبي وقطر ورمل يبرين والبحرين والمنطقة الشرقية للمملكة العربية السعودية والكويت.

وتتصل المنطقة من الغرب (ابتداء بالجنوب وانتهاء بالشمال) بالربع الخالي ووبار ورمل يبرين والدهناء ثم النفود.[٤٤]

وأطلق على عُمان اسمها هذا قبائل الأزد التي نزلت فيها، وكانت منازلهن القديمة في اليمن في وادي مأرب تسمى بهذا، بينما عرفت لدى الفرس باسم مزون، وقد ورد في قول الشاعر.[٤٥]

ومزون ياصاح خير بلادٍ بلاد ذات زرع ونخيل

أما البحرين فأشهر أسمائها، ويطلق عليها اسم هجر (باسم قصبتها)، والأحساء والخط باسم بعض المواضع فيها، فضلا عن أن مصطلح الخليج كان معروفا لدى الجاهليين لمنطقة البحرين، كقول الشاعر عمرو بن ثعلبة الشيباني[٤٦].

ولو يرْتُمْ لي بالخليجِ لأجْلِها رَكِبْتُ بها فَوْقَ السَّفِينِ على البَحْرِ

وظل اسم البحرين أكثر شيوعا في بلاد العرب يتردد في الشعر الجاهلي، كقول عامر بن الطفيل الذي افتخر فيه بانتصار قومه بني عامر على قبيلة عبدالقيس المستقرة في البحرين ونالوا منها سبياً كثيراً.[٤٧]

وقَدْ نِلْنَا لعَبْدِ القَيْس سَبْياً مِنَ البحرين يُقْتَسَمُ اقْتِساما

فمنطقة الخليج امتازت بالاتساع والبعد والتنوع في الفلوات والسهول والوديان والجبال والفرض البحرية ومغاصات اللؤلؤ، واتصفت أرضها بالخصب قياساً بباقي بلاد العرب فازدهرت الزراعة وكثرت الأشجار المثمرة ولاسيما النخيل.[٤٨]

وكانت صحار ودبا وتوام (العين حاليا) من أشهر مراكز عمان، وكل منها تتسم بسمات الازدهار والنهضة المدنية والعمرانية.

أما أشهر مراكز البحرين فكانت بينونة (أبوظبي اليوم) وقطر وهجر والصفا والمشقر وجواثا وثاج . . . والجفار (كاظمة).

وأهم فرضها البحرية الخط والعقير ودارين والقطيف وجزيرة أوال المعروفة في عصرنا باسم جزيرة البحرين . . ولها أسماء قديمة أخرى.(٤٩)

أما المياه فهي غنية على نحو ما، وقد اشتهرت عدد من العيون فيها، وأهمها عين محلم التي ذكرها الشعراء، وتفصل بين المشقَّر والصفا وهما قصبتا هجر، ومحلم بن عبدالله زوج هجر بنت المكفف التي سميت قرية هجر باسمها، ومن ذلك قول بشر بن أبي خازم.(٥٠)

كأن حدوجَهُمْ لما استقلُّوا ... نخيلُ محلمٍ فيها ينوعُ

وظهرت منطقة الخليج منذ القديم في الشعر الجاهلي واضحة الحدود والملامح الطبيعية، وبرزت صورتها شامخة تتحدث عن مواقعها وخصوبتها وتجارتها وصناعتها، فالمنطقة بحكم موقعها الجغرافي صلة الوصل بين بلاد العرب والهند وفارس والحبشة.(٥١)

وهذا كله هيأها لأن تقوم بمهمات لا تضطلع بها غيرها من المناطق، مما جعلها دائما محط الأنظار التي تتوجه إليها طمعاً في بيئتها الطبيعية الغنية ومنافعها الكثيرة للجيران من فارس(٥٢) وللقبائل العربية التي أدركت فيها خير موطن، ولهذا عرفت كثيرا منها في هجرات متتابعة كان أعظمها قبيل سنة٣٠٩م.(٥٣)

ومما يلاحظ على هذه الهجرات أن القبائل العربية تأتيها من اليمن وتهامة والحجاز ثم تتجه شمالا إلى العراق والشام، ومنها ما يتخذ المنطقة مستقراً دائما له، وفق مبدأ قانون القوة، فالأقوى يطرد الأضعف ويحل مكانه،(٥٤) أو أن بعضا منها فضل التوجه نحو الشمال كما حدث مع بطون من الأزد وبكر وتغلب.(٥٥)

ولعل أشهر من استوطن الخليج قبيلة عبدالقيس برمتها، وبطون من الأزد وبكر وتميم كبني سعد بن زيد مناة بن تميم، وغيرهات كبني سامة بن لؤي الغالبي القرشي . . . والعتيك والأتلاد والأشعريين والأسبذيين ونهد وجرم . . . وغير ذلك . . .(٥٦)

وتداخلت سكنى القبائل فيما بينها، وتارة تكون المنازل دولة بينها في عمان والبحرين(٥٧) . . . ففي بينونة وقطر - مثلا - شاركت بطون من عبدالقيس (كالدّيل وعامر بن الحارث ومحارب بن عمرو) بني سعد من تميم، وتيم اللات من الأزد.(٥٨)

ولو تعقبنا صور ذلك في الشعر الجاهلي لوقعنا على جملة منها في إطار أحاديث الشعراء وأغراضهم كقول الأعشى:(٥٩)

فإن تمنعوا منا المشقَّر والصَّفا ... فإنَّا وَجَدْنا الخَطَّ جمًّا نخيلُها

وإنَّ لنا دُرْنَى، فكل عشية ... يُحَطُّ إلينا خَمْرُها وخَمِيلُها

وهذا عمرو بن أسوى العَبْقسي يخبرنا أن البحرين وقصباتها لم تكن خالصة لقبيلة واحدة قبل الإسلام،[٦٠] فقال يفتخر بانتصار قومه عبدالقيس على إياد وإخراجها من هجر، وإبعاد بكر عن منازلها.[٦١]

شحَطْنا إياداً عن وَقَاعٍ وقَلْصَتْ ... وَبكْراً نَفَيْنا عَنْ حِياضِ المُشَقَّرِ

وروى لنا المسيب بن علس قصة استيطان بني سامة بن لؤي في عمان وكانت الأزد أول من نزلها، فقال:[٦٢]

فلمَّا أتـــى بلـــــداً سرَّهُ ... بـه مَــرْتَـعٌ وبـــهِ مَعْـرَبُ

وحِصْـــنٌ حصين لأبنـائهم ... وريـفٌ لعيرهـم مُخصبُ

بهذه الشواهد وما يقدمه البحث من صور البيئة الطبيعية نستدل على أن منطقة الخليج شهدت حركة صراع مستمرة. . كل قبيلة تنشد امتلاكها لغنى مواردها وخصوبة أرضها وموقعها.

ومن هنا يصبح لزاماً علينا التوقف عند صور البيئة الطبيعية البرية والبحرية، الصامتة منها والمتحركة، كما صورها الشعراء الجاهليون، وعرضوها في طرائقهم الملبية لغاياتهم. . . علما أن المقدمات الطللية ومشاهد الصحراء وحيوان الوحش احتفلت أيما احتفال في عرض تلك الصور على مساحة الشعر كله.

١ - البيئة الطبيعية البرية

البيئة الصامتة

اتضح لنا مما تقدم أهمية البيئة الطبيعية في الحياة والفن، وبرزت بيئة منطقة الخليج العربي بالتنوع والاتساع، وشهدت أرضها حياة النجعة ونمطا من المدينة في آن معا.

وتركت هذه البيئة آثارها الواضحة في أبناء الخليج وفي طليعتهم الشعراء، فحمل هؤلاء حساً مرهفا وهم يتحدثون عن الطبيعة الصامتة والمتحركة بجبالها ووديانها وسهولها وفلواتها وحرها وقرها ومطرها ومواقعها ومناقعها وشجرها ونباتاتها. . . فأينما لاحت لهم صورة ممتزجة بحياتهم ومشاعرهم جعلوها مادة لفنهم فتأثروا وأثروا.

وكلما كان الشاعر الجاهلي يتغنى ببيئته الطبيعية ويسوق ذلك في إطار هدفه الذي يسعى إليه في موضوعات قصيدته، ولهذا حفلت المقدمات الطللية ومشاهد الرحلة والحيوان خاصة بصور كثيرة ومثيرة للبيئة الطبيعية. فهذا المثقّب العبدي يحدثنا عن مشهد الرحلة بنشوة عامرة بالمشاعر فيقول:[٦٣]

لمن ظعــن تُطــالعُ مــن ضُبَيْــبٍ ... فما خــرجَــتْ مِــنَ الــوادي لِحِينِ

مــرَرْنَ على شراف فــذات رجــل ... ونكبْــنَ الــذرائــحَ بــاليمينِ

عَلَــوْنَ رُبَــاوَةً وهَبَطْــنَ غيبــاً ... فلــمْ يــرجِعْــنَ قــائلــةً لِحينِ

فالشاعر يسوق في سرد تتبعي رحلة الظعائن من موضع إلى موضع وهي تصعد ربوة أو تغيب في واد فينخلع قلبه من جنبه ظناً منه أنه لم يعد يراها. . . فعينه تظل ترصد مرورها في (ضبيب، وشراف، وذات

رجل، والذرائح) وهي مواضع لبكر بين كاظمة والبحرين.

فهو يمزج بين الأثر الفني والتعبير عن رحلة صاحبته في مواضع محددة، وكأن الفن صورة للواقع النفسي والجغرافي، وقد يختلف عنه ابن بجدته الممزق العبدي في لوحته الفنية العاطفية، حين توجه إلى النعمان بن المنذر. . . فالحديث عن المواضع اتسع ليشمل بعض المناطق المجاورة للحيرة كالرجى وقراقر، إذ مرت فيها الظعائن حاملة هموم الشاعر من مناطق الخليج العربي التي تعاني رسف عامل النعمان وجهالاته فقال:[٦٤]

صَحَا عَنْ تَصابيهِ الفُؤادُ المشوّقُ ... وحانَ مِنَ الحَيِّ الجميعِ تَفَرُّقُ
وأصبح لا يشفي غَليلَ فؤادِهِ ... قِطَارُ السحابِ والرحيقُ المروّقُ
لِمَنْ شالَ أحداجُ القَطِينِ غُدَيّه ... على جَلْهةِ الوادي مع الصبحِ توسّقُ
تطالعُ مابين الرّجى فقَراقر ... عليهن سربالُ السَّرابِ يُرَقْرِقُ

فالممزق ربط بين الخوف الذي يكمن من تصدع الشمل بعد النجعة، والخوف الذي جلبه عامل النعمان بن المنذر. . . وهذا هو الجديد في الحديث عن الظعائن لدى شعراء المنطقة. فالشاعر رسم لوحة مثيرة لرحلة الظعائن منذ أن زمّت أحداجُها، وتوجهت مع انبلاج الصباح إلى صفحة الوادي لتصل ساعة الضحى إلى الرجى وقراقر والسراب يتلألأ، وكانت حركتها مجبولة بحركة النفس المرعوبة سواء من انقطاع الغيث، وتصوّح النبات وجفاف الغُدران أو من الظلم الذي زرعه عامل النعمان بن المنذر على البحرين. . . فأسّيد بضلاله ورعونته وجهله نشر فساداً كبيراً. . . وإن لم يصطلح النعمان ذلك، فإن خيل عبدالقيس ستتجه إلى حيث ينبغي لها الاتجاه لقلع الظلم والفساد فقال:[٦٥]

فجالَتْ على أجوازِها الخيل بالقَنا ... تُواضِعُ مِن قَرْنَي جُدودَ ومُرَّقُ
فَمَنْ مُبْلِغُ النعمان أن أُسَيْداً ... على العَيْنِ تَعْتَادُ الصَّفا ومُرَّقُ

إن الحديث عن الرحلة كان غنيا بذكر المواضع والأحداث التي تجري فيها، والهم أو القلق عند شعراء الخليج أصبح مزدوجاً، وقد كان متفرداً لدى شعراء الجاهلية.[٦٦]

فالمفضل النكري لم يكتف بالحديث الفني الممتع والمثير لحركة الأحداث ونقل المعركة من منازل قومه (في عمان والخط وهجر والعُقَير) وإنما نقلها إلى ديار بني سعد، مثلما نقل عامر بن الطفيل العامري المعركة إلى حيث عبدالقيس في المَرْداء من هَجَر،[٦٧] فقال المفضل:[٦٨]

كأنّ النَّبْلَ بينهمُ جَرادٌ ... تكفيه شآميةٌ خَريقٌ
لقينا الجَهْمَ ثعلبة بنَ سَيْرٍ ... أضرّ بمنْ يُجمّع أو يَسُوق
لدى الأعلام مِنْ تَلَعات طفلٍ ... ومنهم مَنْ أضجّ به الفُرُوقُ

وعرض للفروق (وهو واد بين اليمامة والبحرين) عنترة في حديثه عن معركة جرت فيه[٦٩]. وينقلنا النص السابق إلى وجه آخر من وجوه البيئة الطبيعية وهو المناخ أو مايعرف بالطقس، فالجزيرة العربية ولاسيما المناطق

القرية من الخليج عرفت الحر والقر، وراقب أهلها الرياح الكبرى الشمال والجنوب والصبا والدَّبور.(٧٠) وأطلق العرب على شهري الشتاء الباردين (مِلْحَان وشيْبان) (ناجر)،(٧١) وجعلوا (الشتاء للبرد وقتا، والقيظ للحر وقتا)(٧٢)، فالقيظ يأتي بالهاجرة التي تسفع الوجوه وتكوي الجباه كما يُسْتَمد من قول المثقب:(٧٣)

فقلت لبعضهنَّ، وشُدَّ رَحْلي ... لهاجرة نَصَبْتُ لَها جَبيني

لعلَّك إن صَرَمْتِ الحبلَ مني ... كذاك أكون مصحبتي قروني

وبهذا تحدث الشعراء عن الحر والقر والمطر والجفاف في معرض وصف الأطلال والرحلة وفي صور أخرى كثيرة... ففي القيظ يقل الغذاء وينضب الماء، وتتعرض القبائل للغزو والنهب... لهذا كانت الخيل حصن العربي، وهكذا ابن الخليج أحرص على خيله لأنه سيكون مطمعاً في بيئته الطبيعية لغيره، وكان يؤثرها باللبن ويخصِّص إبلا لشرابها، ولو بقي وبقيت أسرته من دونه كما يقول يزيد بن الخذاق الشني.(٧٤)

قَصَرْنا عليها بالمقيظِ لقاحَنَا ... ربَاعيَّةً وبازلاً وسديسَا

وكذلك كان دأبه في الشتاء، فهو يتعهد خيله بالرعاية والتدريب والغذاء، فلم يتغافل عنها البتة كقول الشاعر من القصيدة السابقة:(٧٥)

وداويْتُها حتى شَتَت حَبَشيَّةً ... كأنَّ عليها سُندُساً وسُدُوسَا

فالحديث عن الحر والقر لم يكن طويلاً ولا مقصوداً لذاته على عكس ما رأيناه عند الشنفري مثلاً(٧٦) وكذلك الوصف الذي ذكر فيه المطر والبرق والرعد لم يكن بالمستوى الفني لدى بعض الجاهليين كامرىء القيس مثلا(٧٧) أما الحديث عن الليل فيكاد يكون منعدما في شعر أهل الخليج، ولا يقاس بأي حال بما كان لدى امرىء القيس والنابغة وغيرهما.(٧٨)

وعلى الرغم من ذلك لا نعدم وجود صورة هنا أو هناك لذلك كله، فثعلبة بن عمرو يصور لنا درعا متلألئة فيقتنص من صورة الغدير الذي ضربته الريح مثلا لذلك، ولكنه أضاف صورة أخرى إليها حين جعل السماء تدفع بشآبيب الغيث في وقت الصيف، وقد أبرز لألاء الماء هبوب ريح عليه، فقال:(٧٩)

بيضاء مثل النهْي رِيْحَ وَمدُّهُ ... شآبيب غيث يحفش الأكمَ صَائِفُ

فهذه صورة مركبة ونادرة في ساعات الصيف الحار، فسحاب الصيف مشهور لدى الجاهليين بالكذب لأنه يتراكم دون أن يغيث أحدا، ورياحه شديدة العصف تثير العجاج والغبار وتذهب في كل وجه. وقد استمد المثقب العبدي من هذه الصورة الطبيعية صورة ماجرى بينه وبين صاحبته فذهب ما بينهما من مودة فقال:(٨٠)

فلاتَعدي مَواعد كاذبات ... تَمُرُّ بها رياحُ الصَّيْفِ دُوني

ومما يلاحظ من شعر أهل الخليج في وصفهم للمطر والريح والسحاب والبرق والغدران.. أن هذا الوصف وقع أكثره في المقدمات الطللية، وامتزج بوصفهم للأشجار والنباتات والأزهار التي شهدتها منطقة الخليج.

وجروا في هذه الطرائق على عادة شعراء الجاهلية غالباً، في إطار التعبير عن حياتهم ومشاعرهم، ولم تكن المقدمات وحدها تتسع للحديث عن البيئة الطبيعية، فأينما وجد الشعراء صورها الملبية لحاجاتهم النفسية وغاياتهم اقتنصوا منها مايبعث التأثير والإيضاح.

وحظيت صورة الأشجار ولاسيما النخيل بأكثر تلك الصور، وإن وقعنا على جملة من الصور المبدعة للنباتات والأزهار. فالمفضل النكري لم يكن ليغفل عن صورة الحريق الذي يشب في أجمة من القصب، وقفزت هذه الصورة إلى مخيلته حين أراد التحدث عن زحف الجيش وما يصدره من أصوات في حركته وقعقعة سلاحه، فقال: (٨١)

كأنَّ هزيزنا يوم التقينا ... هزيزُ أباءة فيها حريق

أما شجرة النخيل فكانت من أشهر أشجار الجزيرة العربية عامة ومنطقة الخليج خاصة . . . فضرب المثل بنخل عمان وهجر، وضرب بها الأمثال كقول العرب «كمستبضع التمر إلى هجر»(٨٢)، وقد يطلق على البحرين كلها اسم هجر. (٨٣)

فشجرة النخيل تشكل الشجرة الأولى في رياض الخليج وحدائقها، وتمثل أهمية خاصة في حياة أهلها وصور شعرائها . . . فمن تمرها صنعوا الشراب الطيب الذي ضاهى العسل(٨٤)، ومن خوصها صنعوا الخصف الذي يحفظ التمر، وجعلوا نواه علفاً للدواب(٨٥)، وأطلقوا عليه السواديّ والرضيخ . . وعرض له المثقب العبدي حين صور سنام ناقته المخزن والقوي فقال: (٨٦)

كساها تامكاً قرداً عليها ... سواديّ الرضيخ مع اللجين

وعبّر أعرابيٌّ تهدي من أبناء عُمان عن أهمية تلك الشجرة وفائدتها فقال: «حملها غذاء، وسعفها ضياء، وجذعها بناء، وكربها صلاء، وليفها رشاء، وخوصها وعاء، وقروها إناء». (٨٧)

وشجرة النخيل كانت مصدراً ثرًّا لشعراء الجاهلية في صورهم الشعرية المتعددة في جذعها وعناقيدها،(٨٨) وكذلك كانت لشعراء منطقة الخليج كقول المفضل النكري في وصف لِمَّة أحد الفرسان، أو وصفه لفرس ابن قران ولولاها لما نجا: (٨٩)

قتلنا الحارث الوضّاح منهم ... فخرَّ كأنَّ لمتهُ العُذُوقُ

ثم قال في فرس ابن قران واصفا عنقها:

تشقُّ الأرض شائلة الذُّنابى ... وهاديها كأن جذع سَحُوقُ

وشجرة النخيل لم تكن متفردة في منطقة الخليج، فقد زينتها أشجار مثمرة غير قليلة من الموز والتين والرمان . . . . التي تميزت بها عمان، وزاحمها أشجار أخرى كثيرة في عمان والبحرين كالسّدر والضّال والنبع والغَرْب والرِّمْث والدوم والعِضَاه والعَفَّار والمَرْخ. (٩٠)

فمنطقة الخليج تميزت ببيئة طبيعية غنية بالحدائق والرياض وبأشجارها المتنوعة وخيراتها الكثيرة، وما أفاء الله عليها من وفرة المياه، مما استدعى حفر الآبار وشق القنوات للزراعة وري الإنسان والحيوان، كماء الستار وكاظمة ونطاع. (٩١)

وفي دراستنا لشعر أهل المنطقة عثرنا على إشارات كثيرة لتلك الأشجار في صور متعددة، ولكننا لم نقف على حديث خاص بوصف الرياض [٩٢] فالمنطقة تتصف ببعض الرياض كالخط والقطيف والأطواء، وعاقل، وهجر. ماراَها أحد، وصبر عليها. [٩٣] وسدرها ونبعها من أجود الأنواع في جزيرة العرب، [٩٤] وكلاهما يصلح لصناعة الرماح والأقواس والنبال، على تفضيل العرب للنّبع على السّدر. وكان هزيز بن شن بن أفصى من عبدالقيس أول من ثقف الرماح في قرية الخط، [٩٥] ونسبت الرماح إليها، كما نسبت الرماح الردينية إلى امرأة والرماح السمهرية إلى زوجها وهما من الخط [٩٦] علما أن أول من صنع الدروع الحُطَمية رجل من عبدالقيس يُسمّى حطمة بن محارب، وإليه نسبت. [٩٧]

ومهما يكن احتفاء شعراء الخليج بالحديث عن البيئة الطبيعية لديهم فإنه يتضاءل أمام تنوعها وغناها وكثرتها، وأمام ماوقفنا عليه في بعض أشعار الجاهليين. [٩٨]

والمُفَضّل النُّكري واحد من شعراء الخليج الذي ضرب النّبع مثلا للقوة والشدة، [٩٩] بينما جعل السّدر علامة للضعف والوهن وكنى به عن أعدائه بالقياس إلى قومه فقال: [١٠٠]

وجدنا السِّدْر خوّاراً ضعيفا ... وكان النبع منبته وثيق

فالبيت يتضمن تصريحاً واضحاً على خبرته بهذا النوع من الشجر المعروف في منطقة الخليج ولكن حديث الممزق العبدي أكثر دقة لربطه شجر الرمث والغضا بكلمة بلادنا، في تصويره لجيش النعمان بن المنذر في قوله: [١٠١]

فلما أتى من دونها الرمث والغضا ... ولاحتْ لنا نارُ الفريقين تَبْرُقُ

فوجّهها غريبة عن بلادِنا ... وَوَدَّ الذين حولنا لو تُشَرِّقُ

أما أشجار الضال والسّمر فقد ذكرها الشعراء غالبا في إطار تصوير أعناق الغزلان وتشبيه أعناق صواحباتهم بها، ويرسمون صورة الغزال أو الظبية وهي تحاول مد عنقها لتلتقط أنضر الورق وأصفاه، فتنكشف محاسن العنق وطوله، كقول المثقب العبدي: [١٠٢]

كغزلانٍ خَذَلْنَ بذاتِ ضَالٍ ... تَنوشُ الدّانياتِ من الغُصونِ

ولو أعاد المرء النظر في الصورة السابقة لوجدها تأخذ عناصرها من البيئة الطبيعية الصامتة والمتحركة.

أما شجر العفار والمرخ فمن الأشجار التي عرفتها منطقة الخليج وماوالاها، وذكرها الأعشى في شعره [١٠٣] صراحة، واستعملت في الكتابة، ورأينا أحد شعراء الخليج يعرض لمسألة الكتابة، وماظهر من آثارها على صحفه، وشبه آثار الديار بها دون أن يصرح بذكر العفار والمرخ. [١٠٤]

ولن يكتمل إطار الحديث عن البيئة الصامتة دون وقفة عند وصف النباتات والأزهار وقد جذبت ألوانها وأنواعها وهيئاتها الشعراء وغيرهم، وتركت آثارها في نفوسهم، والقارىء لشعر أبناء الخليج في العصر الجاهلي يلمس سمتين بارزتين لذكر النباتات والأزهار:

- السمة الأولى: اقتناص الصورة الجمالية الموحية بإيجاز دون تفصيل كبير على عكس ماعرفناه لدى شعراء الجاهلية،[١٠٥] ولاسيما المرقش الأكبر[١٠٦].

- والسمة الثانية: عرض تلك الصورة بإطار حضري مدني، دون أن يتجاوز الأثر الموروث من ظاهرة التبدي.

أما مواضع ذكر النباتات والأزهار وإن جاء غالباً في المقدمات الطللية غير أن بقية موضوعات القصيدة تلونت بأشكال الصور التي اختزنت ملامح الحياة النباتية في أساليب متباينة كتباين الأهداف لدى الشعراء.

وقد ورد ذكر النباتات والأزهار مقترنا بذكر الأشجار والمواضع ومشهد الحيوان ووصف الأطلال الدارسة بعد فراق أهلها وتوالي العهود عليها زمنا ومطرا[١٠٧] كقول ثعلبة بن عمرو.[١٠٨]

لمن دمـــنٌ كـــأنهُنَّ صحـــائفُ ... قِفَارٌ خَلا منها الكَثِيبُ فواحِفُ

لما أحدَثَـتْ فيها العُهودُ كـأنَّما ... تلعبُ بـالسَاِن فيها الـزَّخارِفُ

فالأطلال أتى عليها عهود ممطرة جعلتها تتزين بألوان بهية من الزهر، ففعلت فيها مايفعله صاحب الأصباغ في الثياب والبيوت حين يوشيها.

وبهذا المنطق الشعري كان يعبر عن البيئة الطبيعة وعن طبيعة الحياة التي يعيشها الجاهليون.. فالصباغة أصبحت مصدراً يتكىء عليه الشعراء في بيان جمال الصورة الشعرية وأثرها، والصباغة مما شهدته الحواضر أكثر مما شهدته البادية.

وفي صميم هذا التشكيل الفني التصويري نقع على البعد الزماني مُمَثَّلا بالعهود صيفا وشتاء، وكرهما مرة بعد مرة، وعلى البعد المكاني ممثلا بالأطلال (الكثيب، واحف)، فيرتبط البعدان مثلما يتحد الزمن في مصطلح العهود، وهذا كله أدى إلى التشكيل الجمالي الموحي والمعبر بأقل الألفاظ... وهذا ما نجده في قول يـزيد بن الخذاق الشني حين وصف فرسه فقال:[١٠٩]

وَداوَيْتُها حتّى شَتَتْ حَبَشِيَّةً ... كأنَّ عليها سُنْدُساً وسَدُوسَا

فَاضَتْ كتَيْسِ الرَّبْلِ تَنزُو إذاانْتَرَتْ ... على رَبَذاتٍ يَغْتَلِبْنَ خُنُوسَا

فالشاعر يرسم لوحة جميلة للأرض التي غذاها مطر الشتاء، فتوشّحت بالنبات والأزهار مما يجلب الألباب ويدهش البصر، فجاءت أشبه بثوب الديباج أو الطيلسان الأخضر.

وهكذا تألقت فرسه منظراً وقوة بعد أن تعهَّدها بالرعاية والتدريب، ولكي يبرز خفتها ونشاطها نقلنا إلى صورة تيس الربل من نبات الصحراء في آخر الصيف، فتراه يتطاير دون أن يستطيع قابِضٌ السيطرة عليه.

فالشاهد دل على براعة وذكاء في شدة الإيجاز للبعد الزماني، وفي الجمع بين الطبيعة الحية والصامتة، وفي وصفه البديع لنباتات الشتاء ونباتات الصيف.

هكذا رأينا زينة الأرض مصدر إلهام للشعراء في صور شتى لدى شعراء الجاهلية وشعراء الخليج[١١٠]

وكانوا يمزجون في عرضها بين البيئة البدوية والحضرية والحية والصامتة في إطار مجازي سواء أكان موضوعهم غزلا أم فخرا ومدحا أو غير ذلك.

ومهما يكن حجم الحديقة النباتية وأنواع الأزهار التي ذكرها شعراء الخليج فإنها فقيرة بالقياس إلى حديقة الأزهار عند الشعراء الجاهليين[١١١] وبخاصة الأعشى الذي تنقل في البلاد فخبر الحدائق واختار منها أحسن الصور الشعرية للأقحوان والريحان والكافور والزّنبق والعشرق والعرار والثغام وغيرها من النباتات والأشجار، واستحق أن يكون شاعر الرياض، ساعده على هذا ما تميزت به قريته منفوحة من خضرة.[١١٢]

ولم تكن البيئة الطبيعية الصامتة بأشكالها المتعددة لتحوز اهتمام الشعراء، وإنما كانت الطبيعة المتحركة (الحية) مثار إبداعهم واهتمامهم، ومصدراً كبيراً لحياتهم إن لم تكن هي الأصل في ذلك كله.

ولهذا استطال تعرض الشعراء لها في موضوعاتهم وعلى تعدد غاياتهم، وظل لها تفرد في عظمة ماتوحيه فكرياً وعاطفياً واجتماعياً، فضلا عما وجدناه من وصف الطبيعة الصامتة... بدليل ما أنتجته من دراسات قديمة،[١١٣] وحديثة.[١١٤]

ومن هنا فإننا سنقتصر في أهم دلالتها على ماورد في شعر أهل الخليج من صورها لتكتمل لدينا دائرة الحديث عن البيئة الطبيعية ليس غير. وسنرفد الحواشي بعدد غير قليل من مصادر البيئة الحية في الشعر الجاهلي، بناء على منهجنا في الموازنة أولا، وإيضاحا أو إبرازاً لما سلكه شعراء منطقة الخليج العربي في تصويرها والاهتمام بها ثانياً.

البيئة المتحركة (الحية)

دخلت صورة البيئة المتحركة الحية في نسيج الحياة والفن لأهل الجاهلية جميعاً. فشكلت أثراً واقعياً وفنياً، وحظيت الإبل والأنعام والخيل بأكثرها.

ففي الفن امتزج الواقع الفني بالواقع النفسي والفكري للشاعر الذي عاش في البيئة عاشقا لها مفضلا إياها على غيرها، ولهذا جعلها مادة للتحريض الانفعالي تارة ومصدراً لتوليد أفكاره وصوره تارة أخرى. فتراه يقلب صفحات البيئة المتحركة مؤطراً إياها في سياق لغوي ومعنوي وعاطفي يبعث تأثيراً متصاعداً وعودة إلى الأصل الذي انطلق منه كلما قرأه قارىء أو تلقاه متلق في أي عصر كان. فالشاعر الجاهلي عامة وابن الخليج خاصة نقل الواقع الطبيعي بصياغة تركيبية جديدة تعبر عن الأصل وليست هي الأصل دون أن يقصد إلى تصوير البيئة الطبيعية قصدا، لأنه مارمى إليه من مشاعر وأفكار كان أبعد من صورة الواقع القريب، فالبيئة الطبيعية أداة ووسيلة لغايات أكبر، ومشاعر أرحب.

ونستنتج من هذا المفهوم أن البيئة الطبيعية الحية والجامدة لم تكن عند الشاعر هدفاً لذاته، ولا أصلاً لسواه من الأهداف كما توهّم بعض الباحثين المحدثين.[١١٥]

ومن يتأمل أحاديث الشعراء في ذلك يتأكد له ماسقناه، على استطالة بعض شعراء الجاهلية في وصف الطبيعة المتحركة،[١١٦] وهذا الوصف قد يخدع لأول وهلة، فيُظَنُّ أن الشاعر قصد إلى رسم ملامح البيئة الحية قصداً.

ولعل المتتبع لصورة البيئة الحية في الشعر الجاهلي يدرك ملاحظة أخرى، وهي أن الشعراء ليسوا سواء في تناول تلك البيئة تبعاً لتنوعها وتنوع المكان والحياة والمشاعر، إن لم نقل اختلافها.

لهذا اختلف التأثر والتأثير زماناً ومكاناً وثقافة وعاطفة على الرغم من أن المصدر واحد وهو الطبيعة الحية، فالناقة هي الناقة أينما كانت وفي أي زمن ولـدت، وهذا لا يمنع تشابه الصور في الشعر الجاهلي أو طرائقها في بيئة دون بيئة[١١٧]، والدارس المتمهل لصور الطبيعة المتحركة الحية في شعر منطقة الخليج يدرك الأثر النفسي والفكـري المتبايـن نوعـاً ما عما عـرفنـاه لها في الشعر الجاهلي وإن تشـابهت في بعض طـرائف العرض، وبنـاء القصيدة.

فهذه الصور تأثرت بطريقة الحياة المدنية التي عرفتها المنطقة، وباختلاف أنماط البيئة الصامتة على نحو من الأنحاء عن بقية مواضع الجزيرة العربية.

وليس من الإنصاف أن نعمم في الأحكام، فالشـاعر الخليجي في العصر الجاهلي لم يكن منعزلاً عن دائرته الثقافية والاجتماعية والجغـرافية عن الشاعر الجاهلي عامـة، مما جعله يقتنص كثيراً من صور الطبيعـة المتحركة في إطار مجازي كغيره من الشعـراء على كثرة مزجه بين البـادية والحاضرة فضلا عن الإشـارة إلى أن القبائل التي استوطنت مناطق الخليج العربي - وإن شهدت نوعاً مـن المدنية الزراعية والصناعية والتجارية - لم تستطع أن تفك إسارها من تقاليد الحياة البدوية.

واستطاع شعـراء هذه القبـائل ومن جـاورهم أن ينقلوا بأمانـة ودقة وبـراعة تفـاعلهم الخلاق مـع بيئتهم القديمة والجديدة، ونجحوا في تحميـل ناقتهم هم القوم في طلب النجعة، وهو هم مرعـب وقلق قاتل يستمر لدهر طـويل، ويلاحق البشر وممتلكاتهم، ولكـن الرعب الأعظم والشر المستطير لم يعـد يتمثل لهم في تصدع الشمل وفراق المنـازل ونضوب العشب والماء، وإنما غدا لـه وجه آخر، إنه وسف الظلم الذي يطوق بـلادهم وأعناقهم، ظلم ملـوك الحيرة الذين تسلطوا على بيئتهم الطبيعية وحياتهم أينما حلُّوا في ديار الخليج، والمناذرة كانوا ولاة لملوك الفرس[١١٨].

هكذا استطال الهمُّ وتطور في مفهوم شعراء الخليج، واستطاعوا أن يرسموا ذلك بشكل موح وممتع ومثير في تقاليـد القصيدة الجاهليـة المعروفـة،[١١٩] فأبدعـوا الواقع الفني مـن صميم الواقع الطبيعي، كقول المثقب العبدي:[١٢٠]

أجِـدَّكَ مـا يُـدريـك أن رُبَّ بَلْـدةٍ ... إذا الشَّمْـسُ في الأيَّام طَـالَ رُكُودُهَـا
وصاحَـتْ صَواديحُ النَّهارِ وأعـرضَتْ ... لـوامـعُ يُطْـوى رَيْطُهـا وبُـرُودُهَـا
قطعْـتُ بِفَتْـلاءِ اليَـديـنِ ذريعـة ... يَغـولُ البـلادَ سَـومُهـا وبَـريـدُهَـا
على طُـرقٍ عنـدَ الأَرَاكـةِ ربَّـةٍ ... تُـوَازِي شَريـمَ البَحْـرِ وهـو قَعِيدُهـا

في هذه الأبيات تشعر بمعاناة المثقب من لهيب الشمس التي ثبتت في السماء، وكأنها أبت أن تبرح مكانها، لا يسمع في جنبات الأرض إلا أصوات الجنادب ولا يتلألأ لعينيه إلا ظل السراب الذي يخاله ثيابا تطوى. في هذا الصيف اللاهب الذي يعاني منه البشر والحجر توجه راحلا إلى النعمان بن المنذر، على ناقة قـوية صابرة لا تعبأ بالحر ووعثاء الطريق، هدفها أن تصل إلى الملك كي يطلق أسرى عبدالقيس شيباً وشباناً.

فالمثقب كان يـرسم مـلامح الخليـج في موازاة البر مـع البحر في خـط سيره إلى الحيرة فيمر بمـواضع كثيرة كالأراكة، وليصبح سفير قومه لدى النعمان، وكذلك فعل ابـن بجدته الممزق العبدي حين توجه إلى عمرو بن

هند. [١٢١] فكل منهما يستعطف ممدوحه في أسلوب طريف بديع، وكل من الملكين يرقّ للشاعر فيعفو عن قومه، وكل منهما يصرح بطلبه، كما يقول المثقب: [١٢٢]

فأنعِمْ أبيتَ اللَّعْنَ، إنَّكَ أصْبحت ... لديكَ لُكَيْزٌ كَهْلُها ووليدُها

ونلاحظ مرة أخرى التتبع الدقيق لحركة الرحلة، وهو تتبع معروف لدى الجاهليين وخاصة عند النابغة الذبياني الذي أجاد في مدحه واعتذارياته على أن غاية شعراء الخليج مغايرة نوعاً ما. . . دون أن نعدم بعض الصور الأخرى التي تشابهت في أساليب الشعراء الجاهليين. [١٢٣]

ويلوح لنا مما تقدم أن منطقة الخليج كانت دريئة لسهام المناذرة وغيرهم، واتهمت عبد القيس خاصة بالذل والخنوع لهم، كما ورد على لسان المتلمس الضبعي البكري. [١٢٤]

إن الهَوانَ حِمَارَ القَوْمِ يَعْرِفُهُ ... والحُرُّ يُنكرُهُ والرَّسْلةُ الأجد

كونوا كَبكْر كما قَدْ كانَ أوّلُهم ... ولا تكونوا كعَبْد القَيْس إذْ قَعدُوا

يعطون ما سُئلوا والخَطُّ مَنزلُهُمْ ... كما أكب على ذي بطنه الفهد

ولاشك أن المتلمس ظلم عبدالقيس على نحو ما، وخاصة أن هذه القبيلة توزعت من عمان حتى وصلت الأهواز في جنوب العراق وشمال شرق الخليج العربي، فالنبوه بن عبدالقيس كانت هناك [١٢٥] وبنو شَنٍّ من عبدالقيس انتصروا على قبيلة إياد وأجلوها إلى سواد العراق، [١٢٦] ولما انتصروا في بعض المعارك خسروا في الأخرى وهادنوا أمام الأقوى. . كبكر تماماً. . . فعبد القيس تدرك أن حصونها خيلها ولهذا تعدها دائما للرهان والقتال، ولا أدل على هذا من شهرة «هراوة الأعراب» فقد دخلت الحلبة خمس عشرة سنة فجعل الريان بن حويص العبدي سبقها لعبد القيس، كل سنة لبطن. . . فقال عبيد بن مرثد راثيا إياه وذاكراً الفرس. [١٢٧]

سَقَى جدَثَ الرَّيَّانِ كُلَّ عَشيةٍ ... مِنَ المُزْنِ رَجَّافُ العَشِيِّ دلُوحُ

أقامَ لِفِتْيانِ العَشيرةِ سَهْوة ... لَهُمْ مَنْكح منْ جرْيِها وصَبُوحُ

فما مَنْ رأى مِثْلَ الهِراوةِ مُنْكحا ... إذا بَلَّ أعطافَ الجيادِ جرُوحُ

فعبد القيس اعتزت بالخيل وأكرمتها وحافظت على شجرة أنسابها وهجنوا السلالات العربية إذ ظن بعض منهم أن الخيل المهجّنة قد تضاهي أو تجاري الخيل العراب، [١٢٨] وبهذا كله خالطت الخيل حياتهم، وظهرت في الفن الشعري مساوية لذلك، ومثل هذا عرفناه عند القبائل العربية كلها، [١٢٩] فكانت إحدى وجوه البيئة الطبيعية الحية في صور الشعراء الجاهليين، ومن هذا قول ثعلبة بن عمرو العبْدي. [١٣٠]

أأسماء لم تسألي عن أبيـ ... ـكِ والقومُ قد كان فيهم خُطُوب

إن عريبا - وإن ساءني ... أحبُّ حبيبٍ وأدنى قريب

سأجعل نفسي به جُنَّة ... بشاكي السلاح نهيك أريب

وأهلكَ مُهْر أبيك الدَّوا ... ء ليس لهُ من طَعامٍ نَصيب

خلا أنهم كلما أوردُوا ... يضبّح قَعْباً عليهِ ذَنُوبْ

فالشاعر يُؤْثِر خيله على نفسه في الطعام والشراب، ويقوم لها دريئة يحميها في الشدائد. وكذلك كان المستوغِرُ بنُ ربيعة بن كعب أحد بني سعد بن زيد مناة، وهو من المعمرين الذين سكنوا قطر،[١٣١] وكان ممن اقتنى الخيل وحبسها للغارة والصيد، وقد آلمه أن يرى فرساً له تغرق في ماء غمر غزير فقال:[١٣٢]

يَنِشُّ الماءُ في الـرَّبَـلاتِ منْهـا   نَشِيشَ الرَّضْفِ في اللَّبَنِ الوَغِيرِ

فصوت الماء حين اندفع في جنبات فرسه وأعضائها أصدر صوتاً يشبه صوت الماء البارد الذي أضيف إلى اللبن المغلي.

تلك هي أمثلة للبيئة الطبيعية المتحركة من الإبل والخيل، وقد وردت في صور أخرى مجازية شتى ليس البحث متجها إليها، وكذلك نفعل في الأنواع الأخرى من صور الحيوان في منطقة الخليج العربي. فالغاية لدينا إبراز هذه الصور دلالة على تنوعها وأهميتها وعدم خلو المنطقة منها سواء كانت في الحاضرة أم البادية. فشعراء الخليج يمزجون بين حيوانات البادية والحاضرة في صور شعرية مثيرة وممتعة، وفي سياق أغراض القصيدة كلها أحيانا أو في بعضها... فجمعوا بين الديك من حيوانات الحاضرة، والناقة إحدى حيوانات البادية[١٣٣] أو بينها وبين الهر[١٣٤]. وكلاهما يفزعها لعدم ألفتها، فتمضي لطيتها مسرعة، كقول المزق العبدي:[١٣٥]

وناجيةٍ عَدَّيْتُ من عند ماجدٍ   إلى واحدٍ مِنْ غيرِ سُخطٍ مُفَرِّقُ

ترى أو تراءى عند مَعْقِدِ غَرْزِها   تهاويلَ مِنْ أجلادِ هِرٍّ مُعَلَّقِ

وبقي للبيئة المتحركة البدوية سلطانها في أذهان الشعراء وصورهم، بل لم تزايل مخيلتهم قط،[١٣٦] ونشير إلى صورة أخيرة تتحدث عن الإبل المسرعة المشبهة بالقطا المتجه إلى الماء كسرعة الرماح لشدة عطشه، كقول المثقب العبدي:[١٣٧]

تَهالَكُ منها في الرخاءِ تهالُكاً   تهالُكَ إحدى الجُونِ حانَ وُرودُها

إن الارتكاس إلى البيئة المتحركة البدوية عند أبناء الخليج يدل على عظمة تأصل ظاهرة التبدي في نفوسهم حياة وفناً، وإن كانت بيئتهم لم تتغير ملامحها المدنية كثيرا.. على ارتباطها العظيم بالبحر وامتداده على الساحل الغربي والشمالي للخليج العربي.

ولعل الصور التي تقدمت توحي بثراء البيئة الحية لمنطقة الخليج، فلا يطلب من المرء أن يَعبَّ ماء البحر كله ليعرف ملوحته، ولا يعقل لمثل بحثنا أن يقف عند البيئة الحية المتحركة كلها لنستدل على غنى منطقة الخليج بها.. فنكتفي بما وقفنا عنده.

وهذا ما نتوجه إليه أيضا في حديثنا الأخير عن البيئة البحرية.

٢- البيئة البحرية

كشفت لنا دراسة البيئة البرية الصامتة والمتحركة أن الأثر الفني ابنٌ بارٌّ في صورته وجوهره للأثر الطبيعي، وأن كل شاعر استمد منه لوحاته المؤثرة والموحية في إطار أغراضه ومعانيه الكبرى التي اشتمل عليها شعره ولم تكن طريقة التناول للبيئة البحرية لتختلف عن النهج السابق وإن كان حظها أقل بكثير من سابقتها، علما أن

منطقة الخليج العربي تميزت بالفُرض البحرية ومغاصات اللؤلؤ،[١٣٨] وصناعة المراكب، فضلاً عن حيواناتها.

وعلى أهمية ذلك لم يبتدع شعراء الخليج صوراً شعرية تفوق ما قاله الشعراء فيها، ولم يكثروا في الوقوف عندها كما فعل غيرهم[١٣٩] إذا استثنينا ماقاله المثقب العبدي. ففي نونيته المشهورة تحظى بحديث طريف عن صناعة السفن ودهانتها وحركتها اللينة السريعة في الماء مشبهاً الظعائن بها.[١٤٠]

وهُنَّ كذاكَ حينَ قطعْنَ فَلْجاً ... كَأَنَّ حُمولَهُنَّ على سَفينِ
يُشبَّهْنَ السفينَ وهُنَّ بُخْتٌ ... عُرَاضَاتُ الأَباهِرِ والشُّؤُونِ
كَأَنَّ الكُورَ والأَنْسَاعَ منها ... على قَرواءَ ماهرةٍ دهينِ
يَشُقُّ الماءَ جُؤْجُؤُها ويَعْلُو ... غَوارِبَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطِينِ

فالمثقب لم يكن أول من رسم ملامح البيئة البحرية في الشعر الجاهلي، وربط بينها وبين البيئة البرية والبدوية، فقد ذكرها امرؤ القيس[١٤١] وطرفة[١٤٢] والمرقّش الأكبر وغيرهم ممن تحدث عن الخليج أو عن تشبيه الإبل بالسفن[١٤٣]، ولكن المثقب صور لنا البيئة البحرية تصوير الخبير المشاهد لصناعة السفن وطلائها حتى لا يتأثر الخشب بالماء، ولا يشبهه في هذا المقام إلا بشر بن أبي خازم، وزاد عليه حديثه عن البضائع التي تحملها تلك السفن من الهند.[١٤٤]

ويتفرد المسيّب بن علس الضبعي في تصوير البحارة وركوب البحر والغوص على اللؤلؤ، فقد وصف حكاية أربعة بحارة غامروا بحياتهم في سبيل واحدة من اللآلئ،[١٤٥] ورسم لنا فيها لوحة بارعة ومثيرة لحياتهم ومشاعرهم، وتتبع لوحته بإطار قصصي جذاب ودقيق، فأنبأنا بما ينتاب كل واحد من نجاح وإخفاق على مدار ثلاثة عشر بيتاً، وهو مالم نعثر عليه في الشعر الجاهلي كله، وكان منطلقه لهذه الحكاية وصف صاحبته بالجُمانة التي جاء بها رئيس أولئك الغواصين، فقال:[١٤٦]

كجُمانةِ البحريِّ جاءَ بها ... غَوَّاصُها مِنْ لُجَّةِ البَحرِ
صلبُ الفؤادِ رئيسُ أربعةٍ ... مُتخالفي الألوانِ والنَّحْرِ
فتنازَعُوا حتى إذا اجتمعُوا ... ألقوا إليه مَقالِدَ الأمْرِ
وعلَتْ بهمْ سَجْحاءُ خادمةٌ ... تَهوي بهمْ في لُجَّةِ البحرِ
حتى إذا ماساءَ ظنهم ... ومضى بهم شَهْرٌ إلى شَهْرِ
ألقى مراسيَه بتهلُكَةٍ ... ثَبَتَتْ مراسيها فما تجري
فانْصَبَّ أسْقَفُ رأسِه لبِدٌ ... نَزَعَتْ رباعيتاهُ للصَّبْرِ
أشفى يمُجّ الزيتَ مُلتمسٌ ... ظمآنُ مُلتهبٌ منَ الفَقْرِ
قتلتْ أباهُ، فقال: أتبَعُهُ ... أو أستفيدُ رَغِيبةَ الدَّهْرِ

نصف النَّهار، الماءُ غامِرُهُ ... وشريكُه بالغَيبِ ما يَدري
فأصاب منيّته فجاءَ بها ... صَدَفِيَّةً كمضيئة الجمر
يُعطى بها ثمنا فَيَمْنَعُهَا ... ويقولُ صاحِبُه: ألا تَشْري؟
وترى الصَّواريّ يسجدُونَ لها ... ويضمُّها بيديهِ للنَّحْرِ
فتلكَ شِبْهُ المالكيّةِ إذْ ... طَلَعَتْ ببهجتها مِنَ الخِدْرِ

بهذه الطريقة التمثيلية المعبرة والجذابة شوقنا وشغفنا بجمال صاحبته المالكية، فهي تستحق منه أن يكابد عشقها والسعي الدؤوب إثرها والتمسك بها دون غيرها . . . مثله في ذلك مثل رئيس البحارة الذي أصرّ على اصطياد تلك الجمانة . . . وهي التي قتلت أباه من قبل.

والمتأمل للنص السابق لا يخالجه الشك في قصد، المسيب من عرض قصة البحارة والغوص على اللؤلؤ، ومدى ما يلاقونه من جهد وعذاب طيلة أشهر عدة . . . فحين قص علينا حكاية ركوب البحر الشاقة من أجل الرزق كان يريد إبراز قيمة مايختزنه اللؤلؤ من ملامح اجتماعية ونفسية وجمالية واقتصادية، وكلها وجه واحد لحكايته مع صاحبته، ولم يستطع ابن أخته الأعشى أن يقرعه وإن عرض لدارين التي كانت موطن ذلك الغواص، (١٤٧) ولكنهما استطاعا رسم صورة البيئة البحرية، وكل منهما أمتع وأرّخ لنا بشعره الفني ماكان يدور ويجري فيها من أحداث مختلفة. . . أما حديث عبيد بن الأبرص فقد ساقه عن البيئة البحرية سياقاً آخر يلبي رغبته وهدفه في الافتخار بشعره وقدرته على اصطياد شوارده، فكان بهذا فرداً هو الآخر من دون الشعراء الجاهليين (١٤٨) وظل كالمسيب نسيج وحده في تفصيل صورة البحر، إذ تتبع بحس الفنان الأصيل حركة السمك وقدرته على المناورة في لجّ البحر. . . فحياته في الماء وموته بخروجه منه، وحياة عبيد تكمن في الشعر، وهكذا ترى لسانه يمخر عباب بحره، ومن ثم ينتهي إلى تصوير طريف لدرعه الملساء اللامعة الصافية، القوية النسج، الخالية من الشوائب فيجعل صورة الحوت لها شبهاً، فيقول: (١٤٩)

سل الشُّعراء هل سَبَحُوا كَسَبْحي ... بحُورَ الشِّعْرِ أو غاصُوا مَغَاصي
لساني بالنثير وبالقوافي ... وبالأسجاع أمْهَرُ في الغياصِ
من الحوت الذي في لُجِّ بَحْرٍ ... يُجِيدُ السَّبْحَ في لُجَجِ المَغَاصِ
إذا ما باص لاحَ بصَفْحَتيهِ ... ويَبْصُّ في المكرّ وفي المحاص
بنات الماء ليس لها حياةٌ ... إذا أخرجتهنّ من المداص
إذا قبضت عليه الكف حينا ... تناعَصَ تحتها أيَّ انتعاصِ
وباص ولاص من مَلْصَى مِلاصٍ ... وحُوتُ البَحرِ أسود ذُو مِلاصٍ
كلون الماء أسْوَدُ ذو قشورٍ ... نُسِجْنَ تَلاحُمَ السَّرد الدِّلاصِ

والشواهد السابقة تثبت أن عبيدا عرف البحر وشاهد ما اختزنه من حياة، سواء في رحلاته إلى الحيرة أو في غيرها. [150] علما أن منازل بني أسد كانت أقرب إلى مناطق الخليج من غيرها، وكذلك كانت منازل ضبيعة إحدى بطون بكر. [151]

وهذا لا يعني أن صورة البيئة البحرية لم ترد في الشعر الجاهلي، وقد ظل إبداع امرىء القيس متميزا في حديثه عن ظلمة البحر، ويقرب منه ماقاله عمرو بن براقة [152] والطِّمّاح التغلبي الذي رسم لوحة فنية ممتعة لعظمة البحر وتلاطم أمواجه وظلمته وقد جرت فوقه السفن، وجاء هذا في معرض الحديث عن جيش بني تغلب مهدداً ومنذراً لبني شيبان من سطوته فقال. [153]

جُنْدٌ عـريضٌ كمِثْلِ البَحْرِ بَسْطَتُهُ	أو كالظَّلام، فَهَلْ للسلم أنْ يـدنُو؟
فـاستسلِمُوا يابني شيبـان وَيْحَكُـمُ	فالبَحْـرُ تجري عليه الـرِيحُ والسُّفُـنُ

هكذا اتحدت القدرة لدى البحر والجيش في صورة الطِّمّاح، في إيجاز تصويري يدل على دراية كبيرة بصفات البحر.

وبهذا تتحد النوازع النفسية بالملامح المكانية الموحية بالهدف والغاية عند كل شاعر تبعاً للغرض الشعري والمعنى. . فكل شاعر يتصيد من البيئة البحرية مايلوح لخاطره، ويفصح عن أفكاره، ويعبر عن مشاعره، مما يجعل شعره سجلاً صادقاً لما يوحي به.

وحين كان الشاعر يعبِّر عمَّا اختزنه لم يكن يدور في خلده أن شعره سيغدو وثيقة من أهم الوثائق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية، فالواقع النفسي والفكري والتاريخي والمكاني مرسوم بكلمات فنية جمالية خالدة خلود الزمن.

ولعل فيما ذكرناه من أحاديث الشعر عن البيئة الطبيعية يكون كافيا لإعطاء صورة موجزة ودقيقة عنها في منطقة الخليج العربي، ومايشتمل عليه الشعر من مادة فنية أعظم من أن تحتويه صفحات قليلة.

وحسبنا ماقدمناه ليضعنا في صميم النتائج التي انتهينا إليها، لنعرض أهمها.

٤ - الخاتمة: نتائج البحث

حملت مشاهد البيئة الطبيعية في القصيدة الجاهلية خصائص الشعر الجاهلي بسماته الواقعية والحسية، وبرزت ظاهرة النجعة بوضوح في أشعار أهل الخليج، على أهمية ماقدمته حياة البحر لهم، ودلت على أن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج براً وبحراً لم تكن محايدة في تطور الذهن الاجتماعي والفكري والفني، وهذا لا يعني أن تلك المشاهد كانت مقصودة لذاتها في بناء القصيدة، على ما تحمله من صور الخداع للمدارس المتعجل سواء في حجمها أم في نوعها. فنحن لانشك البتة في أن الشعراء خلدوا للطبيعة، وتأثروا بها، وتمثلوها في ذواتهم، واختزنوها صوراً مؤثرة، فتغنوا بها، فجاءت منسجمة مع أغراضهم في أثر فني ممتع ومؤثر وموح، يحمل عظمة التجربة الواقعية وينطوي على دلالات زمانية ومكانية ونفسية وفكرية.

فشعراء الخليج تغنوا بالبادية فلاة وسهلاً وجبلاً ووادياً وطيراً وشجراً وزهراً، ولما استقروا في منطقتهم أخلصوا لها فنقلوها إلى أشعارهم في الإطار المدني الجديد الذي انتهوا إليه. وبهذا فرضت البيئة الجديدة منطقها وحياتها على أهلها وفي طليعتهم الشعراء، فصبغت حياتهم وفنهم بأساليب مدنية لم تكن من قبل.

ومن هنا ندرك أن اختلاف البيئات وتنوعها يعطي الشاعر مصادر متعددة، وطرائق تصويرية لم يعرفها، أو لم يعرف طبيعتها، دون أن نهمل أثر المبدع ذاتيا وموضوعياً، فالعنصر الأقوى ليس في اختلاف أشكال البيئة المادية والمعنوية وإنما في شخصية الشاعر عاطفة وخيالا وأسلوبا ولغة، وفي طريقة تلقيها والتفاعل معها.

ولعل اللافت للنظر في مشاهد البيئة الطبيعية البحرية عند أبناء الخليج، أنهم لم يكونوا أكثر إبداعاً من شعراء الجاهلية في عرضها ووصفها ورسم ملامحها في ركوب البحر، أو وصف السفن، أو الغوص على اللؤلؤ، أو حياتها البحرية . . .

ونرى أن أي أثر لبيئة من البيئات مهما كان معجبا ومدهشاً في بداية أمره يتحول شيئاً فشيئاً إلى ضرب من الألفة، ويصبح كل ملمح بيئي جديد ومثير طبيعيا وعادياً، وبهذا يصدق قول القائل: شدة القرب حجاب.

وأيا ما يكن حجم الحديث عن البيئة البحرية في أشعار منطقة الخليج، فإن بيئتها بأنواعها وأشكالها، وما فرضته من حياة وأفكار قد تركت بصماتها في التصوير الشعري وأسلوب الشعراء. فاغتنى أسلوبهم، وغدا أكثر تأنقاً وبراعة، وافتنّوا بالتتبع القصصي، وأجزاء الصورة الشعرية، فلم يعطوا الصور المجازية الخيالية بالاً كبيراً.

وبقيت لدينا نتيجة - ربما تكون الأهم بين ما تقدم - تقوم على أساس مفهوم المنهج الإقليمي الذي استندت إليه دراستنا غالباً، وفي ضوئها انتهينا إلى أن البيئة الطبيعية تعد شكلا من أشكال التعلق بالوطن (الأرض والقبيلة ونظام حياتها، والإخلاص له).

ولا أحد يعيب هذا، بيد أن بعض هذه الدراسات قد يقع في دائرة الإقليمية الضيقة، والتغني بها، ومن هنا تضعف أواصر الرحم بين أبناء الأمة الواحدة أرضاً وتاريخاً وثقافة. فالشعر الجاهلي - قبل كل شيء - وحدة لغوية وثقافية وإن انتمى أصحابه إلى قبائل عدة، فالشعراء أينما انتقلوا في المناجع والمحاضر. . . أظهروا صورة للوحدة الفكرية، إن لم نقل الطبيعية . . . فالطبيعة هي هي في صورها وأشكالها - على الأغلب - وإن اختلفوا في طرائق عرضها.

ومهما يكن من أهمية الدراسات الإقليمية، وما قد تؤديه من إضعاف لعُرى وحدة الشعر الجاهلي الفنية والفكرية، فإنها قد تكون صالحة لزمن ما، ومكان ما، ولن تصلح للأجيال كلها على مر الزمن. . . هذه الأجيال التي تتغنى بلغة القرآن ووحدة التراث الأدبي والفكري.

وستظلُّ البيئة الطبيعية ثابتة الملامح وإن تغيرت الأفكار في رؤوس أصحابها، وتباعدت القبائل قديما وحديثاً في سكناها، وفي صميم هذا كله فرض علينا البحث إثبات أشكال مصورة توضيحية ملخصة ذلك، ولاحقة به.

وفي إطاره أصبحنا نفهم ما أبدعته عبقرية محمد بن سلّام الجمحي في معاييره التي بنى عليها كتابه الخالد (طبقات فحول الشعراء)، إذ جعل المقياس المكاني (البيئي) واحداً منها في اختيار طبقاته «فلم يفصله عن غيره ولم يكتف به» فجاءت تلك المعايير مجتمعة ومرضية له في تشكيل بنية كتابه.

هكذا كانت البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي فطرية ومجمعة، وإن تباينت في بعض صفاتها، وطرائق تناولها، وهكذا أخلص أبناء كل بيئة لبيئتهم دون أن يهملوا من اختزنوه من صور البيئات العربية التي عاشوا فيها أو انتقلوا منها أو عبروها.

٥- ملحق البحث

(١) مصادر الملحق ومراجعه

(٢) المصورات ١ + ٢ + ٣

١- المصادر والمراجع

رتبت المصادر تبعا للموضوع، وحسب التسلسل الهجائي، مكتفيا بها وبمؤلفها، وبأهمها، وهي المصادر الرئيسية في البحث كله.

أ- المصادر الجغرافية

(١) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم للمقدسي.
(٢) الأزمنة والأمكنة للمرزوقي.
(٣) صحيح الأخبار لابن بلهيد النجدي.
(٤) صفة جزيرة العرب للهمداني.
(٥) المسالك والممالك لابن خرداذبة.
(٦) مسالك الممالك للاصطخري.
(٧) معجم البلدان لياقوت الحموي.
(٨) المعجم الجغرافي للمنطقة الشرقية، حمد الجاسر.
(٩) معجم ما استعجم للبكري.

ب- المصادر التاريخية

(١) الأخبار الطوال لأبي حنيفة الدينوري.
(٢) تاريخ الجاهلية لعمر فروخ.
(٣) تاريخ الطبري (الرسل والملوك).
(٤) تاريخ اليعقوبي.
(٥) حرب بني شيبان.
(٦) السيرة النبوية لابن هشام.
(٧) فتوح البلدان للبلاذري.
(٨) الكامل في التاريخ لابن الأثير.
(٩) مروج الذهب للمسعودي.
(١٠) المعارف لابن قتيبة.
(١١) معجم قبائل العرب لرضا كحالة.
(١٢) المفصل في تاريخ العرب لجواد علي.

ج- المعجمات

(١) تاج العروس للزبيدي.

(٢) تهذيب اللغة للأزهري .
(٣) القاموس المحيط للفيروز آبادي .
(٤) لسان العرب لابن منظور .

د- كتاب التراجم

(١) الاشتقاق لابن دريد .
(٢) معجم الشعراء للمرزباني .
(٣) المؤتلف والمختلف للآمدي .

هـ- المعارف العامة والأدبية

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني .
(٢) الأمالي للقالي .
(٣) أمالي المرتضى .
(٤) الأنواء لابن قتيبة .
(٥) جمهرة النسب لابن الكلبي .
(٦) خزانة الأدب للبغدادي .
(٧) الشعر والشعراء لابن قتيبة .
(٨) طبقات فحول الشعراء لابن سلام .
(٩) المحبر لابن حبيب .
(١٠) المعمرون والوصايا لأبي حاتم السجستاني .

و- المجمعات الشعرية

(١) الأصمعيات للأصمعي .
(٢) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي .
(٣) حماسة أبي تمام .
(٤) المفضليات للمفضل الضبي .

ز- دواوين الشعر

وردت الدواوين في ثبت الحواشي . ولا مجال هنا لذكرها .



- توزع المناطق وحدودها .
- ◦ موضع جاهلي .
- ◦ موضع إسلامي أو حديث .

شكل رقم (١) تقريبي لمنطقة الخليج العربي

في العصر الجاهلي

شكل رقم (٢) تقريبي لمنطقة الخليج العربي
في العصر الجاهلي



شكل رقم (٣) تقريبي لمنطقة الخليج العربي
في العصر الجاهلي



الهوامش والمراجع

(١) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي ٢/ ٨٨٤.
(٢) العمدة لابن رشيق ١/ ٣٠ وانظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ت: د. محمد علي هاشمي ١/ ١٤٦.
(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١/ ٢٤ وانظر العمدة - أيضا - ١/ ٢٧.
(٤) العمدة ١/ ٢٨.
(٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي ٧١ وانظر فيه أيضا ٧٣.
(٦) انظر مناهج الدراسة الأدبية، د. شكري فيصل ١٦٠، ١٦٣.
(٧) العمدة ١/ ٢٠٦.
(٨) طبقات فحول الشعراء ١/ ٢١٥.
(٩) م. س ١/ ٢٧١ وبعد.
(١٠) العمدة ١/ ٢٠٧.
(١١) م. س ١/ ٢٢٥.
(١٢) انظر العقد الفريد، لابن عبد ربه، شرحه أحمد أمين وزملاؤه ٣/ ٣٤١.
(١٣) انظر م. س. ن ٣/ ٣٥٦، والشعر والشعراء ١/ ١٧٤، ١٧٩، ١٨٥ وشرح القصائد السبع الجاهليات لابن الأنباري ١٢٨ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٢١٠، ٢١٧ ومعجم الشعراء للمرزباني ٢٠١، ٢٠٢ المؤتلف والمختلف للآمدي ٧١-١٤٦ ومعجم ما استعجم للبكري ١/ ٨٦ والمفصل في تاريخ العرب لجواد علي ٣/ ٢٤٤، ٢٤٥.
(١٤) انظر مناهج الدراسة الأدبية ١٦٠، ١٨٣.
(١٥) م. س. ن ١٦١.
(١٦) انظر مثلا دراسات للدكتور يوسف خليف (ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، في الشعر الأموي، دراسة في البيئات).
(١٧) انظر مثلا: شرح ديوان عنترة، (بعناية مجيد طراد)، ٧٥، ٨٧، ٩٤، ٩٥، ١٢٦، ١٤٤، ١٦٧، ١٦٩، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢٠٩ وديوان عامر بن الطفيل، (د. عمر فاروق الطباع) ٥٠، ٥٣، ٧٨ وديوان عامر بن الطفيل (د. عمر فاروق الطباع) ٥٠، ٥٣، ٧٨ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٣٧٨-٣٨٢، ٢/ ٦١٠، ٦١١، ٦٤٧.
(١٨) انظر الأنواء لابن قتيبة ٥٠٠-٥٠٤.
(١٩) انظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم (بعناية مجيد طراد) ٢٣، ٥٢، ٥٧، ٩٦، ١٤١.
(٢٠) المفضليات للمفضل الضبي ٢٩١، ٢٩٢ وانظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٧٣.
(٢١) انظر المفضلات ٢٩٣، ٢٩٤ والحماسة لأبي تمام (ت: د. عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان) ٢/ ٣٦٣.
(٢٢) ديوان المثقب العبدي (ط. معهد المخطوطات) ١١٩، ١٢٠.
(٢٣) المفضليات ٢٩٣، ٢٩٤ ب ٦، ٥ ق٧٧.
(٢٤) م. س. ن ب ١٥، ١٨ وانظر مثلاً آخر: الأصمعيات - للأصمعي ١٦٦.
(٢٥) انظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ٥٤، ٦٠، ٦٥، ٧٢، ٧٣، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٨، ٩٠، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١١٥، ١١٧، ١٢٧ وديوان المهلهل (طلال حرب) ٤١ وشرح ديوان عنترة ١٢٠، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٨٠، ١٨٧، ٢٠٢، ٢٠٣ والمفضليات ٢٠٤، ٢٠٦ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٢٦٤ وبعد و٣٥٧، ٣٦٩.
(٢٦) انظر مثلا: المفضليات ٢٨٢ والحماسة لأبي تمام ٢/ ٢٣٧.
(٢٧) المفضليات ٧١.
(٢٨) الأصمعيات ٢٠٠، ٢٠١.
(٢٩) انظر شرح ديوان عنترة ١٨٣ وديوان عامر بن الطفيل ٥، ٦، ٤٤ وكتابنا: مشهد الحيوان ٩٣، ١٢٥.
(٣٠) المفضليات ٧٠.
(٣١) انظر كتابنا: مشهد الحيوان ٩٣، ١٠٠، ١٠٥ وما يأتي من البحث ص١٢٨ وحرب بني شيبان ٦٨.
(٣٢) انظر مثلا: ديوان الحارث بن حلزة، طلال حرب ٨٠، ١٠ وديوان بشر بن أبي خازم ٩٦.
(٣٣) انظر الملحق شكل (١) و(٢).
(٣٤) انظر تهذيب اللغة للأزهري ١٦/ ٢١٦، ٢١٧ والنهاية في غريب الحديث (ت. الزاوي والطناحي) ٤/ ٨٠ والأزمنة والأمكنة للمرزوقي ٢/ ١٦٢ ومعجم ما استعجم للبكري ٣/ ٩٢٦، ١٠٨٢.
(٣٥) انظر مثلا: ديوان الأعشى (ت: د. محمد حسين) ٢٦٧، ٢٦٩.
(٣٦) انظر أمالي المرتضى (ت: أبوالفضل إبراهيم) ١/ ١٨٥ وجمهرة أشعار العرب (ت: الهاشمي) ١/ ٢١١-٢١٥.
(٣٧) انظر معجم البلدان (ردبة - عدولي) وأمالي القالي ١/ ١٥٠ ومعجم ما استعجم ٣/ ٩٢٦ وديوان طرفة بن العبد (ط المجمع بدمشق) ٧

وديوان الأعشى ٣٥١، وح٣٣، ٩٥، ٩٦ من البحث.
(٣٨) انظر معجم ما استعجم ١/ ٣٢٢ ومعجم البلدان (صحار).
(٣٩) المفضليات ٢٨٢ ب ١٠ وانظر في البحث ح٣٢، ٣٧، ٩٥، ٩٦.
(٤٠) انظر المعارف لابن قتيبة ٣٣٨ والمعمرون والوصايا لأبي حاتم السجستاني ٣٩، ٤٠ واللسان والتاج (غيث - حضر - نجع - ربع - قيظ - بدو) والمفضليات ٢٨٢، ب٧، ٣٧٣ ب١١.
(٤١) انظر المفضليات: ق١٣ ص٧٠ وق٢٨ ص١٤٩ وق ٦١ ص٢٥١ وق٧٤ ص٢٨١ وق ٧٦ ص٢٨٧ وق٧٧ ص٢٩٣ وق٧٨ ص٢٩٥ وق٧٩ ص٩٧ وق٨٠ ص٢٩٩ وق٨١ ص٣٠١ و ق١٣٠ ص٤٣٢.
(٤٢) انظر الأصمعيات: ق٣٠ ص١١٤ وق ٥٨ ص١٦٤ وق٦٩ ص١٩٩.
(٤٣) انظر المعمرون والوصايا ٣٩، ٤٢ ديوان الحارث بن حلزة٥٥ والأغاني ٦/ ١٢٨.
(٤٤) انظر شكل رقم(١) من الملحق، وانظر مثلا: معجم البلدان (عمان - بحرين - هجر - يبرين - وبار - ثاج - كاظمة...) وصفة جزيرة العرب ٤٨ ومعجم ما استعجم ١/ ٨١ و٢/ ٥٠٣ و٣/ ٩٧٠ واللسان (عمن - بحر - كظم) والحيوان للجاحظ ١/ ١٤٥ وبلاد العرب للحسن الأصفهاني ٣٤٣ والمعجم الجغرافي ١/ ١٢٢ والمفصل لجواد علي ١/ ١٥٢ و١٧٦، ١٧٧ والعصر الجاهلي لشوقي ضيف ١٧، ٥١.
(٤٥) قصص وأخبار جرت في عمان (ت: عبدالمنعم عامر) ٢٥.
(٤٦) حرب بني شيبان ٥٥ وانظر ديوان الحارث بن حلزة ٤٣ واختيارات المفضل الضبي (ت: قباوة) ٢/ ٥٨٩ وصفة جزيرة العرب ٣٧٢ وأحسن التقاسيم للمقدسي ٩٣ ومعجم البلدان (الأحساء - بحرين - خرشاف - هجر - القطيف - الخط).
(٤٧) ديوان عامر بن الطفيل ٧٠.
(٤٨) انظر معجم البلدان (عمان - بحرين - صحار - توام - الخط - يبرين - ثاج - المشقر) والكامل في التاريخ ١/ ١٩٧ والأزمنة والأمكنة ٢/ ١٦٣ وصفة جزيرة العرب ٢٨٠، ٢٨١، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٣.
(٤٩) انظر الشكل رقم(٢) الملحق بالبحث، ومعجم البلدان (عمان - البحرين - صحار - دبا - بينونة - يبرين - قطر - هجر... الخ).
(٥٠) انظر المحبر لابن حبيب ٢٦٥ والأمالي ١/ ١٥٠ و٣/ ١٦ ومعجم البلدان (عمان - الخط - هجر - العين...) ومعجم ما استعجم ١/ ٤٧-٤٩ و٢/ ١٠٨٤ والمفصل في تاريخ العرب ١/ ١٧٦، ١٧٧ و٦/ ١٨ و٣/ ٢٥٨ وصفحات من تاريخ الأحساء لعبدالله بن أحمد بن شباط -٢٥ وانظر مثلا: ديوان الأعشى ٢٧٣ وديوان بشر بن أبي خازم ٩٦ ب ٣ وديوان النابغة الذبياني - (الطاهر بن عاشور ١٨٦ وصفة جزيرة العرب ٣٣٠.
(٥١) انظر السيرة النبوية لابن هشام (ت: السقا ورفاقه) ٤/ ٢٥٤ وتهذيب اللغة ١٦/ ٢١٦، ٢١٧ والأزمنة والأمكنة ٢/ ١٦٢-١٦٣ ومعجم البلدان (صحار - دبا - هجر - الخط - دارين - أوال - القطيف - العقير - بحرين) ومعجم ما استعجم ٣/ ٩٢٦ والمحبر ٢٦٥.
(٥٢) م. س. ن وتاريخ الطبري ٣/ ٤٧ والمعارف ٦٥٤ و٦٥٦ والأمالي الشجرية ١/ ٩٦ والكامل ١/ ٢٢٣ و٢/ ٢٢٩.
(٥٣) انظر تاريخ الطبري (ط دار الكتب العلمية) ١/ ٣٩٩ والكامل في التاريخ ١/ ٣٠١ و٢/ ٢٢٥ والمحبر ٢٦٥ والمفصل ١/ ٥٦٦-٥٦٩.
(٥٤) انظر البيان والتبيين للجاحظ (ت: عبدالسلام هارون) ١/ ٩٦، ٩٧ والشعر والشعراء لابن قتيبة (ت: أحمد محمد شاكر) ١/ ١٩٩ وحرب بني شيبان - (ط العراق) ٧٠ وجمهرة أنساب العرب لابن حزم ٢٩٩ ومعجم ما استعجم ١/ ٨١ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٢١٢، ٢١٦.
(٥٥) انظر العقد الفريد ٣/ ٣٦، ٦٣ ومعجم ما استعجم ١/ ٢١، ٢٣، ٨٦ ومعجم قبائل العرب لرضا كحالة ١/ ٩٤ والأنوار ومحاسن الأشعار (ط - العراق) ٧٤، ٨٦، ٨٠، ٨٦.
(٥٦) انظر الشكل رقم (٣) الملحق بالبحث، وجمهرة النسب لابن الكلبي (ت: د. ناجي حسن) ١/ ٥٨٢ وبعده، والسيرة النبوية ١/ ١٤، ١٠١ ومعجم البلدان (ح-٤٨، ٥١) مما تقدم، ومعجم ما استعجم ١/ ٢١-٢٣، ٤٧، ٧٩، ٨٨ والاشتقاق ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٣٤ وفتوح البلدان ٨٩ والمعارف ١١٢ وانظر مثلا: ديوان النابغة ١٨٦ والمفضليات ٢٠٤، ٢٠٦ ق٤١ وحرب بني شيبان ٧٠ واللسان (بهل وبهل) وكتابنا: الحيوان في الشعر الجاهلي ٢٠٥ والمعجم الجغرافي ١/ ١٥١.
(٥٧) انظر: الحاشية السابقة، وصفة جزيرة العرب ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١١ والعقد الفريد ٣/ ٣٦-٦٣ ومعجم الشعراء للمرزباني (ت: كرنكو) ٢٠١، ٢٠٢ والمؤتلف والمختلف (ت: كرنكو) ٧١، ١٤٦ وانظر مثلا: ديوان الحارث بن حلزة، أخبار حرب البسوس ٨٠، ٩ والمفضليات (ق٢٨) والحماسة لأبي تمام ٢/ ٣٧، ق٦٧٢، والسيرة النبوية ٤/ ٢٥٤ والكامل لابن الأثير ١/ ٢٢٣.
(٥٨) انظر معجم ما استعجم ١/ ٨٢، ٨٨ والأغاني -(ط: صعب) ٢٠/ ١٤٣ والكامل لابن الأثير ١/ ٣٧٨ و٦٥٢ وديوان بشر بن أبي خازم ٦٢ وانظر ما تقدم (ح٥٦ و٥٧) والمعجم الجغرافي ١/ ١٢٢.
(٥٩) انظر ديوان الأعشى ق٢٣ ص٢١٣ وق ٤ ص٧٣-٧٥.
(٦٠) انظر المعارف لابن قتيبة (ت: د. ثروت عكاشة) ٩٣، ٩٥، ٣٣٨، ٣٣٩ والاشتقاق ٣٢٤، ٣٣٤ ومعجم ما استعجم ١/ ٢٣، ٧٩، ٨١، ٨٨ ومعجم البلدان (الشقار).
(٦١) معجم البلدان (المشقر).
(٦٢) معجم ما استعجم ١/ ٤٧، ٨٩، وانظر قصص وأخبار ١٧، ١٨، ٣٠، ٣١.
(٦٣) المفضليات ٢٨٨ ب ٥-٦ و١٧ ق٧٦.
(٦٤) م. س ٤٣٢ ب١-٤ ق١٣٠ وراجع ماتقدم (ح٥٢) وانظر مايأتي (ح٦٥ و١١٨ وبعد).

(٦٥) م. س. ن ٤٣٣، ٤٣٤ ب١٠، ١٢ وانظر حاشية ١١٨ مما يأتي وبعد.
(٦٦) انظر مثلا: ديوان عامر بن الطفيل ٣٧، ٧٠ والحماسة لأبي تمام ١/ ٣٧٢.
(٦٨) الأصمعيات ٢٠١ ب١٤، ١٨، ١٩، وانظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم ٧٦ ب ١٩ وديوان عامر بن الطفيل ٧٢، وانظر الشكل رقم (٣) الملحق بالبحث.
(٦٩) انظر شرح ديوان عنترة ٢١٥، ٢١٦ ومعجم البلدان (الفروق)، والمفصل ١/ ١٧٤.
(٧٠) انظر الأنواء لابن قتيبة (ط بغداد) ١٦٢ وبعد.
وانظر مثلا: ديوان طرفة بن العبد ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٦٦، ١٢٥ وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩، ١٤١ وديوان الأعشى ٥٥، ٦٣، ٩٥، ٣١٥ والمفضليات ٣٦٨.
(٧١) و(٧٢) الأنواء ١٨، ١٠٩، ١١١ وانظر المعجم الجغرافي ١/ ١٨٣.
(٧٣) المفضليات ٢٨٩ ب١٨، ١٩.
(٧٤) م. س ٢٩٧ ب٣ ق٧٩.
(٧٥) م. س. ن (ب٢)
(٧٦) انظر ديوان الشنفري (طلال حرب) ٦٢، ٦٣، وانظر مثلا آخر: ديوان بشر بن أبي خازم ١٢٦.
(٧٧) انظر جمهرة أشعار العرب ١/ ٢٧٠، ٢٧٥ وديوان النابغة الذبياني ١٠٠، ١٤٨.
(٧٨) انظر جمهرة أشعار العرب ١/ ٢٦١، ٢٦٢ وديوان الذبياني ٤٣-٤٤، ١٠١، ١٦٨ وديوان الشنفري ٦٣، ١٠٨ وطبقات فحول الشعراء ١/ ٨٥-٨٧.
(٧٩) المفضليات ٢٨٢ ب٧ ق٧٤ وانظر فيها ب ١-٢.
(٨٠) م. س ٢٨٨ ب٢ ق٧٦ وانظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٧٣.
(٨١) الأصمعيات ٢٠٢.
(٨٢) فصل المقال في كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري (ت: د. إحسان عباس) ٤١٣ ومجمع الأمثال للميداني (ت: محي الدين عبدالحميد) ٢/ ١٥٢ وقصص وأخبار جرت في عمان -ت. عبدالمنعم عامر- ٢٥ وانظر مثلا: ديوان الأعشى ٢٣٧ ب٣.
(٨٣) انظر معجم البلدان، هجر.
(٨٤) انظر الأمالي (الذيل) ٣/ ٣٩، وانظر مثلا، ديوان الأعشى ٢٣٩ ب١٥.
(٨٥) انظر مثلا: الأصمعيات ١٦٥ ب٥.
(٨٦) المفضليات ٢٩٠ ب٢٢ (السامك: السنام المشرف. القرد: الملبد. الرشيح: الماء والحاء - الدقوق. اللجين: الخليط من البذور والورق)، وانظر ديوان الأعشى ٢٢٥.
(٨٧) الأمالي ٣/ ١٦ وانظر معجم البلدان (عمان -وصحار) وقصص وأخبار ٢٥.
(٨٨) انظر مثلا: ديوان طرفة بن العبد ٧٧ وبشر بن أبي خازم ٩٦ وديوان الأعشى ٥٧، ١٤١، ١٦٣، ١٨٧، ٣٤٥ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٥٩.
(٨٩) الأصمعيات ٢٠٢ ق٦٩.
(٩٠) انظر مثلا: المفضليات ٢٨٢ ب١٠ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٨٦٣ ومعجم البلدان (عمان - بحرين - هجر - المشقر - الخط...) واللسان والتاج (سدر - نبع - غرب) وصحيح الأخبار ١/ ٣٧ و٥٨ وصفة جزيرة العرب ٣٣١.
(٩١) انظر معجم البلدان (عمان - صحار - هجر - المشقر) وصفة جزيرة العرب ٢٨٠، ٢٨١، ٣١١، ٣١٧، ٣٣٠، ٣٣١ وانظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم ٩٦ وديوان امرىء القيس ١٢٠، ١٢١ وصحيح الأخبار ١/ ٣٣، ٢١٦، ٢١٩، ٢٤١.
(٩٢) انظر ديوان الأعشى ٧٩ ب ٦٩، ٨٧ ب٥٥، ٥٦، ٩٣ ب١٤، ١٦، ١٢٩ ب٥ - ٧، ١٥٥ ب١٠، ٢٢٩ ب٣١، ٣٢، ٢٤٥ ب١٠، ١٢، ٣٧٥ ب٨، ٤٠١ ب٢٧. وانظر مثلا آخر: ديوان النابغة الذبياني ٥٩ وانظر (ح١١٢).
(٩٣) انظر معجم البلدان (هجر والمشقر) والأزمنة والأمكنة ٢/ ١٦٣ وصفة جزيرة العرب ٣٢٨، ٣٣٢ وصحيح الأخبار ١/ ٣٣، ٥٨، ٩٢ و٣/ ٩١، ٩٢.
(٩٤) اللسان والتاج (نبع - سدر) وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٢٧، ٥٣٥.
(٩٥) انظر جمهرة النسب ١/ ٥٩٢ والمعمرون والوصايا ٣٨.
وانظر مثلا: ديوان عمرو بن كلثوم (ت: د. إميل بديع يعقوب) ٧٤، ٩٨، وديوان المهلهل (طلال حرب) ٩١ وشرح ديوان عنترة ٥٣، ١٠٢، ٢٠٣ وديوان عامر بن الطفيل ٢٢ وديوان الأعشى ٩٧، ٢٤١ وجمهرة أشعار العرب ١/ ١٨٧، ٣٩٨ و٢/ ٥٢٨ وراجع حاشية ٣٣، ٣٧، ٣٩.
(٩٦) انظر معجم البلدان (ردينة) واللسان والتاج والقاموس المحيط (سمهر وردن).
وانظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم ١٠٥ وشرح ديوان عنترة ٣٤، ٤٦، ٢١٤ وديوان النابغة الذبياني ٢٠٣ وديوان الأعشى ٣٥١ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٧٠٤، ٨٦٤.
(٩٧) انظر جمهرة النسب ١/ ٥٨٩ والعقد الفريد ٣/ ٣٥٨.
(٩٨) انظر مثلا: ديوان الحارث بن حلزة ١١٥ وطرفة ٩، ٥٤، ٧٠، ٧٤، ٧٧، ٨٧، ٩٠ والنابغة الذبياني ٣٤ وشرح ديوان عنترة ١٥٧-١٥٩ وديوان الأعشى ٣٩، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ١٩٨، ٢٠٩، ٢٤٥، ٣١١، ٤٠٣ والمفضليات ٢٢٧، ٢٣٢ والأصمعيات ١٥٩ ومعجم

ما استعجم ١/ ١١٨.

(٩٩) انظر مثلا: المفضليات ٢٨٢ ب ١٠ ق ٧٤ وديوان الأعشى ٢٣٩ ب ٢١.

(١٠٠) الأصمعيات ٢٠١.

(١٠١) المفضليات ٤٣٣.

(١٠٢) م. س ٢٨٨.

(١٠٣) انظر ديوان الأعشى ٨٩ ب ٦٥ ومايأتي (ح ١١٢).

(١٠٤) انظر المفضليات ٢٨١ ب ٣-٤ ق ٧٤.

(١٠٥) انظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم ١٢٨ والنابغة الذبياني ٣٥ وطرفة ٥٢، ٥٤، ٥٩، ٧٤، ٧٥، ٨٣ والأعشى ٩٣، ١٦٩، ٣١١ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٢٧٥.

(١٠٦) انظر المفضليات ٢٣٧، ٢٤٠ ب ٣، ٥، ٦، ٢٩، ٣٠-٣٠ ق ٥٤.

(١٠٧) انظر الأنواء ١٨٩.

(١٠٨) المفضليات ٢٨١.

(١٠٩) المفضليات ٢٩٧.

(١١٠) انظر الأصمعيات ١٦٥ ب ٩ ق ٥٨.

(١١١) انظر مثلا: ديوان بشر بن أبي خازم ٥٨، ٦٩، ٨٩، ١٢٨، ١٣٠ وطرفة ١٤٥، ١٧٨ والنابغة الذبياني ٩٧، ١٠٩ وشرح ديوان عنترة ١٥٧، ١٥٩ والمفضليات ٢٣٦ ب ٢ ق ٥٣ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٤٣.

(١١٢) منفوحة إحدى قرى اليمامة، عاش الأعشى بها ومات ودفن، واسمها لايزال حتى اليوم، (معجم البلدان) وانظر ديوان الأعشى - ففيه صور كثيرة للزهر والنبات مثل ص ٩١، ١٢٩، ١٥٥، ١٨٩، ١٩٥، ٢٠٢، ٢٤٥، ٢٥٣، ٣٨٩، ٤٠١ وراجع ماتقدم (ح ٩٢، ١٠٣).

(١١٣، ١١٤) انظر أمثال تلك الدراسات في كتابنا: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ص ٩١ هـ ١، ٥.

(١١٥) انظر شعر الطبيعة في الأدب العربي ٤٥.

(١١٦) نكتفي بشاعرين أكثرا من ذلك الطبيعة الحية، فالشعر الجاهلي يزخر بذلك، وانظر كتابينا (الحيوان في الشعر الجاهلي ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩، ٤٠، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٦٥، ٦٨، ٧٠، ٧١، ٨٠، ٨٣، ٩٢، ٩٣، ٩٨، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٩، ١٢٦، ١٣٣، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٦، ١٥٠ (ووقعت فيه جل قصائده في تناول إلا الطبيعة الحية) وديوان النابغة الذبياني ٦٠، ٦٣، ٧٩، ٨١، ٩٠، ١٤٩، ١٥٣، ١٨٤، ١٨٦، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٨، ٢٢٣.

(١١٧) انظر مثلا: ديوان طرفة ١٩، ٢٥، ١٤٥، وديوان الحارث بن حلزة ٥٥، ٧٧، ٧٩، ٩١، ٩٢، ١٠٨، ١١٥ والمفضليات ق ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٤٢٣-٤٣٥ وخزانة الأدب للبغدادي - صادر - ٢/ ٢٩٢ وحرب بني شيبان ٦٨.

(١١٨) انظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٨-٣٠ وراجع ما تقدم (ح ٥٢، ٦٥، ٦٦).

(١١٩) انظر مثلا: المفضليات ٤٣٢، ٤٣٣ ب ١-٤ والأصمعيات ١٦٤ وبعد، وطبقات فحول الشعراء ١/ ٣٠ وراجع ماتقدم (ح ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢).

(١٢٠) و(١٢١) المفضليات ١٥٠، ١٥٣، ب ٤، ٦، ٩، ٢٧ ق ٢٨.

(١٢٢) الأصمعيات ١٦٤ وبعد ق ٥٨.

(١٢٣) انظر ديوان النابغة الذبياني ٧٦، ٩١، ٩٣، ١٠٠، ١٥٠، ١٦١، ١٦٥، ٢٠٢، ٢١٨ وكتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٩١، ١٧٣.

(١٢٤) انظر ديوان المتلمس ٢٠٣، ٢١١ ق ١٢ وكتابنا: الحيوان في الشعر الجاهلي ٣٢.

(١٢٥) انظر الاشتقاق لابن دريد ٣٢٤، ٣٢٥.

(١٢٦) انظر الشعر والشعراء ١/ ١٩٩ والمعارف ٩٤ ومعجم ما استعجم ١/ ٨١ وراجع ماتقدم (ح ٥٤-٦١).

(١٢٧) الأقوال الكافية والفصول الشافية للرسولي ٣٣٢.

(١٢٨) م. س. ن ٢٢٠.

(١٢٩) انظر مثلاً شرح ديوان عنترة ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٧٦، ٧٧ وديوان عمرو بن كلثوم ٨٧ والحماسة لأبي تمام ١/ ٩١، وراجع ماتقدم (ح ٣١) وانظر كتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٩١، ٩٣، ١٠٠، ١٠٨.

(١٣٠) المفضليات ٢٥٣، ٢٥٤ ب ١، ٥.

(١٣١) انظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٣٣ والمعمرون والوصايا ١٣.

(١٣٢) المعمرون والوصايا ١٣ وأمالي المرتضى ١/ ٢٣٤، (الربلات: باطن الفخذ، الرضف: الحجارة، الوغير: الغلي).

(١٣٣) انظر الأصمعيات ١٦٥ ب ٩، وانظر كتابنا: مشهد الحيوان ١٨٠، ١٨٢.

(١٣٤) انظر مثلا: شرح ديوان عنترة ١٦٤ والمفضليات ١٥٠ ب ١٠ ق ٢٨، وأمالي المرتضى ١/ ٢٥٣ وكتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٥٠، ١٨٢.

(١٣٥) الأصمعيات ١٦٤، ١٦٥ ب ٣، ٤ ق ٥٨.

(١٣٦) انظر أمالي المرتضى ١/ ٢٣٥ وراجع ماتقدم (ح١٢٠-١٢١).
(١٣٧) المفضليات ١٥١ ب ١١ ق٢٨.
(١٣٨) انظر معجم البلدان (عمان - صحار - دارين - أوال) وراجع ماتقدم (ح٣٨).
(١٣٩) انظر مثلا: ديوان النابغة الذبياني ٩٦هـ ١٠٢ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٨٨، ٥٩١.
(١٤٠) المفضليات ٢٨٨، ٢٩ ب ٧، ٨، ٣٢، ٣٣.
(١٤١) انظر مثلا: ديوان امرىء القيس ٥٧.
(١٤٢) انظر مثلا: جمهرة أشعار العرب ١/ ٤٢٠، ٤٢١.
(١٤٣) انظر المفضليات ٢٢٧ وحرب بني شيبان ٥٥، وديوان النابغة الذبياني ٧٥، ١٠٤، ٢٦٣، وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩ وديوان امرىء القيس ١٦ والحارث بن حلزة ٦٤، ٧٣، ٩٧ والأعشى ١٧٧.
(١٤٤) انظر ديوان بشر بن أبي خازم ٤٧، ٤٨.
(١٤٥) انظر الشعر والشعراء ١/ ١٧٤ والعقد الفريد ٣/ ٣٥٦ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٥٧ (هـ١، ٢).
(١٤٦) خزانة الأدب ١/ ٥٤٤ والمصباح المنير ٣٥٧.
(١٤٧) حاول الأعشى تقليد خاله المسيب في الحديث عن الغوص والبحارة والدرر ولكنه ظل دونه، انظر ديوانه ٤٠٣ ب١٢، ١٧ ق٨٠.
(١٤٨) انظر مثلا: ديوان أوس بن حجر ٨١.
(١٤٩) ديوان عبيد بن الأبرص (ت: د. حسين نصار) ٧٦، ٧٨، (ط دار صادر) ٨٥، ٨٦.
(١٥٠) انظر الشعر والشعراء ١/ ٢٦٧، ٢٦٩ والعقد الفريد ٣/ ٣٤١ والأغاني (ط-دار الكتب) ١٩، ٨٤ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٤٦٩.
(١٥١) انظر الشكل رقم (٣) الملحق بالبحث.
(١٥٢) انظر مثلا: ديوان امرىء القيس ١٨ وجمهرة أشعار العرب ٢٦١، ٢٦٢ والأنوار ومحاسن الأشعار ٢٠١.
(١٥٣) انظر حرب بني شيبان ٦٦.

المقاومة في شعر
ثيسار باييخو

د. محمد عبدالله الجعيدي*

في مطلع العقد الأخير من القرن التاسع عشر فتح ثيسار باييخو عينيه على الدنيا فإذا بشمس إسبانيا الأم ترحل متثاقلة في آخر مراحل أفولها عن مستعمراتها في المحيطين الأطلسي والهادي .

ولد ثيسار باييخو فرأى الولايات المتحدة الأمريكية تمحو بقايا التواجد الإمبراطوري الإسباني لتحل محله، في أعنف معارك بحرية لاقى فيها الأسطول الإسباني شر هزيمة . واضطرت إسبانيا للتخلي عن كوبا والفلبين وبورتوريكو، وكارولينياس، وبالاؤس، وماريانس بشروط مهينة فرضتها الولايات المتحدة عليها في مؤتمر باريس سنة ١٨٩٨ . وانعكست الأحداث على الأدب فظهرت في نتاج ما يُعرف في إسبانيا بجيل «٩٨»، وهو الجيل الذي تجرع أدباؤه مرارة انهيار إسبانيا كقوة عالمية، وتجرعوا نتائج الهزيمة منعكسة على جميع أوجه الحياة فيها .

في أمريكا اللاتينية كانت الأوضاع تزداد تأزما بسبب تزايد السيطرة الرأسمالية على مقدرات البلاد، وبدأت بوادر الحركات الليبرالية في البيرو والمكسيك وكوبا وغيرها من أقطار القارة، تظهر على الساحة محاولة تحقيق توازن أكثر عدالة في الوضع الاجتماعي والسياسي، مما أدى إلى توالي الانتفاضات الشعبية التي أخمدت دائما بالقوة، ونكل بمن اشتبه بمشاركته فيها . وكانت آخر انتفاضة شهدها باييخو في البيرو عند منتصف العشرينات، وعلى أثرها ظل مطاردا لدى السلطة الحاكمة .

---

* أستاذ بكلية الآداب ـ جامعة مدريد .

من أجل أن يعيش الإنسان في وطنه ـ كما يقول ادواردو جاليانا ـ فعليه أن يتحول إلى أبكم، منفي داخل وطنه، نفيا كان على الدوام أكثر قسوة وأشد وقعا على النفس من أي نفي خارجه.

أبحر بايبخو بحثا عن موضع قدم في هذا العالم يمكنه فيه أن يتفوه بما يريد، فقادته الأقدار إلى ما وراء المحيطات.

في باريس جرب الشاعر معنى أن يكون منفياً، وظل يعيش على أمل العودة إلى وطنه وأسرته وأهله وذكريات طفولته في البيرو. وأخذت تمر السنون عليه ثقيلة متثاقلة تنهك ما أبقى فيه البعد عن الوطن من عزيمة وعافية.

امتزجت هموم المنفى في نفس بايبخو بثقافته الإسبانية فأصبحت عنده إسبانيا، وهي منه على مرمى البصر وطناً ثانياً بعد وطنه الثاكل وأماً ثانية بعد أمه المتوفاة.

قاده الحنين إلى إسبانيا، وفيها شهد فوز الجبهة الشعبية اليسارية في الانتخابات البرلمانية، فكان ذلك بمثابة تعويض لبايبخو عن قسط من الإحباطات المتراكة في نفسه نتيجة فشل القوى الشعبية في وطنه في تحقيق مكاسب ملموسة لمطالبها الاجتماعية والسياسية.

لكن نفس القوى التي تقهر الإنسان في أمريكا اللاتينية لم تمهل هذا الحلم في نفس بايبخو وانقلبت على النظام الجمهوري الدستوري في إسبانيا وأغرقت البلاد في بحر من الدم.

كانت الحرب الأهلية الإسبانية أقسى تجربة إنسانية عاشها بايبخو في حياته، إذ التقت فيها عبقرية شاعر لم يعرف في حياته غير الألم بعذابات شعب وجراح وطن، أسكنه بايبخو سواد القلب وهو منه على مرمى البصر.

مات بايبخو وهو يبكي إسبانيا، إذ كان يرى مصير أمريكا اللاتينية مرتبطا بمصيرها وسلامتها، وهذا ما عبر عنه في نشرة «إسبانيا الحبيبة» التي كان يصدرها، حيث كان يرى أن الشعب الإسباني بريء من هذه الحرب، ويمارس حقه المشروع مادياً ومعنويا في الدفاع عن نفسه وأنه فريسة حرب أشعلتها مصالح طبقات اجتماعية تمتلك الأموال التي تستعبد بها الشعوب الأمريكية اللاتينية[1]. وتثير شجونه رؤية شعب إسبانيا الأم معتدى عليه مادياً ومعنوياً. وكان آخر مانطق به قبل أن يسلم الروح إلى خالقها هو اسم إسبانيا وأنه ذاهب إليها[2]:

إسبانيا الحبيبة . . . لبيك يا أمي

إليك أشد الرحال . . . فلا تجزعي

فالموت والأم موضوعان رئيسيان في شعر بايبخو، إذ تطور مفهوم الأم عنده واتسع ليأخذ أبعادا إنسانية لتصبح إسبانيا أما لكل المتصدين للظلم..

في ديسمبر ١٩٢٦ يزور بايبخو إسبانيا الأم لأول مرة قادماً إليها من باريس: «أنا ذاهب إلى وطني. بدون شك، أنا عائد إلى أمريكا الإسبانية، متجسدة في الحب الحقيقي الذي يختصر المسافات. أنا ذاهب إلى أرض

قشتالة»[٣]. بالفعل «كانت الحرب الأهلية الإسبانية حدثاً عظيماً ومشهوداً للشعر الإسباني الأمريكي، غناه شعراء الإسبانية والألم يعتصر قلوبهم فانعكست صورتها على الوضع السياسي في القارة الأمريكية، وكان ثيسار باييخو شاعرها الأكبر بلا منازع[٤].

إن كان بايخو قد مات ميتة طبيعية دون أن يعرف الطب سببا لموته فإن الفكر يدرك أن إسبانيا ومأساتها هي العلة التي قتلته. إنها ميتة حبلى بالرغبة في الحياة كالثمرة تنضج في أوانها، إنها نبوءة الشاعر في «النذر السوداء».

هذه الليلة، صلبتِ نفسَك

ياحبيبتي

على خشبتي قبلتي المنحنيتين[٥]

ترك بايخو باريس متوجها إلى إسبانيا للمرة الثانية في ٢٩/ ١٢/ ١٩٣٠م، قبل شهر واحد من انتهاء المدة التي منحته إياها السلطات الفرنسية لمغادرة البلاد بحجة تهديده أمن البلاد.

في مدريد يسكن شارع «أكويردو» Acuerdo بوسط المدينة ويعايش الحياة الإسبانية بكل دقائقها، حلوها ومرها: «إسبانيا، كما اعتقد هي بلد التوصيات، فبدون توصية أو واسطة لن تستطيع الوصول إلى غايتك، فالكفاءات لا تؤخذ بعين الاعتبار... من الواضح أننا نعيش فترة عصيبة، يحاول الناس فيها الوصول إلى غاياتها بأية وسيلة. ومن أراد الوصول إلى غايته بطريق شريف فإنه يحكم على نفسه بالإعدام»[٦]، ويعمل بايخو في الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى الإسبانية لصالح بعض دور النشر الإسبانية، وفي الكتابة للصحف المدريدية: «لابوث» و«إستامبا» و«آأورا» و«بوليبارا» نصف الشهرية التي كان يحررها صديقه الشاعر بابلو أبريل دي بيبيرو (ليما١٨٩٤-مونتيكارلو١٩٨٧). وفي شهر أبريل من سنة١٩٣١ ينضم إلى صفوف «الحزب الشيوعي الإسباني» El Partido Comunista de Espana فيتكفل بتنظيم الخلايا الطلابية فيه وبأعمال التوعية والدعاية الجماهيرية.

في يوم الاثنين الثالث عشر من الشهر نفسه تتمخض الانتخابات البرلمانية الحرة عن فوز «الائتلاف الجمهوري الاشتراكي» Coalicion Republicana - Socialista المعروف بالجبهة الشعبية. وفي اليوم التالي يعلن قيام «الجمهورية الثانية» في إسبانيا ويغادر الملك «ألفونسو الثالث عشر» Alfonso XIII البلاد إلى إيطاليا.

في ١٥ أكتوبر ١٩٣١ يغادر بايخو مدريد للمشاركة في أعمال مؤتمر الكتّاب العالمي المعقود في موسكو، وهذه هي زيارته الثالثة للاتحاد السوفيتي. وبعودته إلى إسبانيا تسوء أحواله المعيشية لعدم إقبال دور النشر على أعماله الجديدة، فيعود إلى العاصمة الفرنسية في ١٢/ فبراير/ ١٩٣٢م، ويظل الفقر يلاحقه فيها «حتى تبيع جيورجيت ــ في سنة ١٩٣٣ ــ بيتها الذي ورثته عن أمها وينتقلان إلى فندق غاريبالدي في باريس ومنه إلى غرف مفروشة وفنادق عدة كان آخرها فندق Maine الذي بقي فيه حتى نقل منه إلى مصحة أراغو حيث توفي دون أن يستطيع الأطباء تشخيص علته»[٧]. فما أبهظ ثمن أن يكون الإنسان فقيراً ينتظر فرجاً لا يأتي أبداً![٨].

وتمر الأيام وعندما تدور رحى الحرب الأهلية الإسبانية في ١٨/ ٧/ ١٩٣٦ يشكل لجان عمل لمساعدة الجمهورية ويشرع في الكتابة في الصحف دفاعاً عن إسبانيا ودعوة للعالم للتدخل لإنقاذ الشرعية المنتخبة فيها. ومن أجل الاطمئنان على الأوضاع ومساندة للمتطوعين يزور - من ١٥ إلى ٣١/ ١٢/ ١٩٣٦ - جبهات القتال الجمهورية في قطلونيا وأراجون.

ويحاول النظام الحاكم في البيرو تحريف مسيرة باييخو الفكرية التقدمية العلمانية فيرسل إليه برقية في ١١/ ٦/ ١٩٣٧م يخيّره فيها بين التمسك بمواقفه وبين الانضواء تحت سياسة النظام الرجعية والحصول على كل مايريد. وكان طبيعيا أن يختار على قناعاته الفكرية. وكانت النتيجة حرمانه من العودة إلى وطنه[٩].

في إطار الجهود الرامية لدعم حكومة إسبانيا الجمهورية وتنفيذاً لقرار سابق اتخذته جمعية الكتاب العالمية قبل سنتين في مؤتمرها الأول المعقود في باريس للدفاع عن الثقافة خرج من باريس في ٢/ ٧/ ١٩٣٧ خمسون كاتباً إلى إسبانيا، من بينهم بابلو نيرودا واكتابيو باث ونيكولاس جيين (كوبا ١٩٠٢-١٩٨٩) وأليخو كاربينتير وثيسار باييخو، فوصلوا برشلونة في ٣/ ٧ وواصلوا الرحلة إلى بلنسية فعقدوا فيها جلسة يوم ٤/ ٧ افتتحها رئيس الجمهورية الدكتور خوان نيجرين لوبيث وشارك فيها مئتا كاتب من بينهم هينريش كان ولاندسبيرج وأنديرسون نيكسو وأليكس تولستوي وإرنست همنجواي[١٠] وبيثينتي ويدوبرو وأنطونيو متشادو ورفائيل البيرتي وخوسي بيرجامين وليون فيلبي وميجيل إرناندث، وتوجه إلى مدريد فعقد فيها جلسة ثالثة، ثم عاد ليواصل عقد جلساته في بلنسية، تحت زخات رصاص المحاصرين وطلقات مدافعهم[١١]، ثم في برشلونة. وبينما كان الوفد يعقد إحدى جلساته في صالة بلدية «منجلانيا» Minglanilla كان حشد من الأطفال يغني في ساحة البلدية التي كانت تطل عليها نوافذ الصالة الثلاث[١٢]، كانوا يغنون حدوث المعجزة بفرح الحياة وهم يسألون عن هوية الغرباء المجتمعين هناك. وهذه الواقعة هي التي يستلهمها باييخو في نهاية الديوان:

يا أطفال العالم
إذاسقطت إسبانيا - أقول، لا قدّر الله -
إذا سقط
من السماء إلى أسفل ساعدها الذي قبضوا عليه

. . . .

احبسوا الأنفاس، فإذا
سقط الساعد ودقت المقارع وأرخى الليل سدوله،
وأطبقت السماء على الأرض وضجَّ صرير الأبواب،
إذا تأخرت
ولم تروا أحداً،

إذا أفزعتكم أقلام الرصاص المثلمة، إذا
إسبانيا الأم سقطت ـ لا قدّر الله ـ
فاخرجوا يا أطفال العالم
وابحثوا عنها! . . .(١٣)

وربما استحضر بابيخو الذي كتب معظم نتاجه في المنفى، طفولته المعذبة في وطنه البيرو، فإذا كان الوطن ـ كما يقول بودلير ـ هو الطفولة، فمن الصعب أن يكتب المبدع شيئا ذا قيمة لا يمت بصلة واضحة لهذه الطفولة(١٤).

وفي الخامس عشر من يوليو يغادر أعضاء المؤتمر برشلونة إلى باريس ـ ومعهم جثمان الصحفية «شيردا تارو» Cherda Taro التي داستها مصفحات الانقلاب في جبهة برونيتي ـ لعقد آخر جلستين تبقيتا في مؤتمرهم في السادس عشر والسابع عشر من يوليو في مسرح سان بورت مارتين حيث انضم إليهم مشاركون آخرون من بينهم برتولت برخت Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وجان كوكتو Jean Cocteau ولويس أراجون.

لقد مثلت إسبانيا ـ أثناء حربها الأهلية ـ تجربة أخلاقية هامة بالنسبة لأهل الفكر والثقافة، وعبر عن ذلك الشاعر الكوبي نيكولاس جيين بقوله: «تعتبر إسبانيا أغنى تجربة في عصرنا، ويشكل الاطلاع على هذه التجربة والمشاركة فيها معايشة للثورة المستمرة عن كثب»(١٥).

فالثقافة الإسبانية اتسمت على الدوام بالتواصل بين أحيائها عبر العصور، وازداد هذا التواصل تماسكاً في عهد الجمهورية الثانية التي حررت الفكر والثقافة من كل قيد إلى أن جاءت الحرب الأهلية فأحدثت شرخاً في بنية الثقافة يصعب التئامه، بانقسام المثقفين بين مؤيد لهذا الفريق أو ذاك! ولم يقتصر الانقسام والتشريد على عالم الأدب وإنما امتد إلى الطبقة المثقفة بأكملها.

وعلينا ألا ننسى أن الثقافة الإسبانية قد شهدت قبيل الحرب الأهلية صحوة عظيمة تمثلت في كثرة المبدعين ـ باللغة الإسبانية ولغات إسبانيا الأخرى ـ والأكاديميين والعلماء، فغالبية أعضاء مجلس نواب الجمهورية الثانية كانوا من خريجي الجامعات وأساتذتها، ومنهم الأستاذان ميجيل دي أونامونو Miguel de Unamuno مدير جامعة سلمنكا، وأدولفو بوسادا Adolfo Posada عميد كلية الحقوق بجامعة مدريد ومؤرخ العصور الوسطى الأستاذ الدكتور كلاوديو سانتشث البورنوث Claudio Sanchez Albornoz. وكان يرأس المجلس الدكتور خوليان بيستيرو، أستاذ علم المنطق بجامعة مدريد وترأس الجمهورية الدكتور خوان نيجرين الأستاذ بكلية الطب. هذا بالإضافة إلى الحشد الهائل من الجامعيين والمفكرين الذين كانوا في خدمة الجمهورية مثل الفيلسوف والأستاذ الجامعي أورتيجا إي جاسيت José Ortegay Gasset والطبيب الأديب المؤرخ الدكتور جريجوريو مارانيون Gregorio Maranón.(١٦)

وفي ظل الجمهورية الثانية تعايشت أجيال أدبية وفكرية تعتبر قمما في تاريخ الثقافة الإسبانية ـ مثل جيلي ١٨٩٨ و١٩٢٧ ـ على صفحات مجلات تلك الفترة، على اختلاف اتجاهاتها: المحافظة مثل مجلة أكيدنتي Revista Occidente التي أسسها أورتيجا إي جاسيت، والليبرالية مثل مجلة كروث إي ربا Revista Cruzy Raya.

وجاء الانقلاب اليميني الذي ترتب عليه إعلان اليسار للثورة وتعبئة الجماهير. هنا راح الشرخ في صفوف المثقفين يتسع فوقف جاسيت وأونامونو إلى جانب اليمين بعد أن وجهوا انتقاداتهم لحكومة الجبهة الشعبية. لكن الغالبية ظلت تقف إلى جانب الجمهورية ومنها جارثيا لوركا Federico Garcia Lorca ورفائيل البيرتي Rafael Alberti وأنطونيو متشادو Antonio Machado، ناهيك عن نوابغ الأدب العالمي مثل بابلو نيرودا(١٧) وثيسار باييخو ولويس أراجون و إرنست همنجواي (١٨٩٩-١٩٦١).

ولم يفلح الانقلاب في مواصلة كسب القليلين من المثقفين الذين أيدوه في انقلابه: أونامونو الذي اعتبر الانقلاب في البداية «نضالا حضاريا ضد الطغيان»، بعد ثلاثة أشهر فقط رأى مذابح الانقلابيين للأبرياء على تراب إسبانيا بعامة، وعلى تراب بلاده (إقليم البشكنس) بخاصة. فصرح بأن «الحرب الإسبانية ليست حرباً أهلية وإنما هي حرب همجية وأنها ليست حرب إسبانيا ضد إسبانيا الأخرى و إنما هي حرب إسبانيا ضد نفسها»، وعبر عن رأيه في الانقلابيين في احتفال أقيم على مسرح جامعة سلمنكا بمناسبة «عيد الشعوب الإسبانية»، في ١٢/ ١٠/ ١٩٣٦، بحضور أربعة من المحاضرين، من بينهم خوسي مارية بيمان وممثلين رسميين مثل السيدة كرمن بولو دي فرانكو: زوجة الجنرال فرانكو والأسقف بلا إي دانييل ـ وقد توسطهما على منصة الشرف الدكتور أونامونو — والجنرال ميان أستراي (المشهور بدمويته في الحرب المغربية) الذي حضر في معية طلاب كتائبيين ملأوا القاعة وكانوا يرتدون سترات بالألوان الصفراء والحمراء والزرقاء رمز الفاشية وألقى كلمة حمل فيها على القطلونيين والبشكنس لوقوفهم إلى جانب الجمهورية ووصفهم بالسرطان في جسم إسبانيا وتوعدهم بالاستئصال بلا رحمة. حينئذ تعالت هتافات الفاشيين الحاضرين بشعار يحيا الموت».

عندئذ نهض أونامونو، بصفته مدير الجامعة ـ ولم تكن لديه نية مسبقة للتحدث في هذه المناسبة ـ وارتجل كلمة قال فيها: «أعرف أنكم جميعاً تنتظرون كلمتي. أنتم تعرفون وتدركون أنني لست من الذين يسكتون. لم أتعلم طوال الثلاثة والسبعين عاما التي أمضيتها من عمري أن أسكت، والآن لا أريد أن أتعلم السكوت. السكوت أحياناً يكون مرادفاً للكذب، لأن السكوت يمكن أن يفسر على أنه رضى. وأنا لا يمكنني أن أعيش في ظل طلاق بين ضميري وبين كلمتي اللذين كانا دائما توأمان لا ينفصلان.

اختصر الكلام فأقول إن الحقيقة تكون أكثر صدقا عندما تكون عارية من كل تنميق أو هذر.

أريد أن أعلق على خطاب ـ أقول خطاب لمجرد إعطاء ما قيل اسماً ـ الجنرال ميان أستراي الموجود بيننا. نترك جانباً الإهانة الشخصية المترتبة على التعبيرات الفجة الجافة الطافحة بالشتائم للبشكنس والقطلونيين بعامة.

أنا ولدت في بلباو تحت القصف في الحرب الكارلية الثانية، ثم بعد ذلك أقمت في مدينة سلمنكا هذه التي أحبها من كل قلبي. ومع ذلك لم أنس قط مسقط رأسي. والأسقف، شاء أم أبى، فهو قطلوني.

لكنني سمعت الآن صرخة مجنونة تستبيح حرمة الأموات وتنادي: «يحيا الموت!» وهذا عندي مرادف لنداء: «الموت للحياة!». أنا الذي أمضيت حياتي أجمع ظاهريا بين متناقضات أثارت غضب بعض الذين لم يفهموها، يجب علي أن أقول لك إن هذا الجمع بين المتناقضات السخيفة يجعلني أشعر بالاشمئزاز، إذ أنهم

نادوا بها على شرف المتحدث السابق، ويمكن فهمها فقط على أنها كانت موجهة إليه، ولو أن ذلك قد حدث بطريقة غريبة جدا وملتوية، كشاهد على أنه هو نفسه رمز للموت، هناك نقطة أخرى وهي أن الجنرال ميان أستراي صاحب عاهة، فهو مشوه حرب. ثربانتس أيضا كان كذلك. لكن الأطراف ليست مقياسيا، إذ أنها تخرج عن كل قاعدة. لسوء الحظ، كثيرون هم المعوقون في إسبانيا، وعما قريب سيزداد عددهم كثيراً. وإن لم يدركنا الله برحمته فسيقض مضجعي التفكير في إمكانية أن يتحكم الجنرال أستراي في مصير الجماهير. سيكون ذلك أمرا فظيعاً. معوّق يفتقد إلى عظمة روح ثربانتس الإنسان الواقعي والرجل الكامل رغم عاهته، قلت إن معوقاً يفتقد إلى نضج الفكر قد تواسيه ـ يا للهول ـ رؤية المشوهين حوله في كل مكان.

ليس الجنرال ميان أستراي عقلاً مميزاً، حتى لو كان غير محبوب شعبياً، أو لنقل إنه لهذا السبب، غير محبوب شعبياً. يريد الجنرال ميان أستراي خلق إسبانيا جديدة خلقاً سلبياً على شاكلته وهيئته. ولهذا السبب يريد رؤية إسبانيا معوّقة، كما قال لنا ذلك عن غير قصد لم يتحمل الجنرال ميان أستراي ما سمع فصرخ: «الموت للعقل». فعدّل الأديب خوسي مارية بيمان صيحة الجنرال بقوله: «لا. فليعش العقل والموت للمثقفين الحثالة!».

واصل أونامونو كلمته: «هذا معبد للفكر، وأنا كاهنه الأعظم، وأنتم الذين تدنسون دائما حرمة المقدسات. كنت دائماً على عكس ما قد تقوله الأمثال، نبياً لوطني. ستنتصرون لكن لن يقبلكم أحد، ستنتصرون لأن لديكم قوة بهيمية هائلة، ولكن لن يقبلكم أحد لأن القبول يعني إقناع الآخر ولكي تقنعوا فأنتم في حاجة لشيء تفتقدونه: العقل والحق في القتال. وسيكون من العبث أن أحثكم على التفكير في مصلحة إسبانيا. انتهت كلمتي»[18].

وخرج الأستاذ أونامونو متكئاً على السيد بيمان والسيدة كرمن بولو، وسط شتائم الفاشيين وتوعدهم له بالسجن والموت حتى وصل بيته فلزمه إلى أن لاقى وجه ربه بين أفراد أسرته في ٣١/ ١٢/ ١٩٣٦، وكان ـ رحمه الله ـ قد كتب في الانقلابيين.

«ليسوا ضمةً، بل قطيع

خلف التحية عدم

وخلف العدم جحيم. . .».

واتسمت سنوات الحرب الثلاث بشحة النتاج[19] الثقافي وتدني مستواه بشكل عام، وكأن بالمبدعين قد سيطر عليهم الإحباط وضاقت بآفاقهم إسبانيا «المتمزقة على الثيران»، فغادرها بعضهم أثناء الحرب وغادرها بعض آخر إثر انتصار الوطنيين، مرغماً أو متبرماً.

واتسم شعر الحرب الأهلية المقاوم بشكل عام ـ على المستويين الإسباني والعالمي، ونستثني من ذلك بالطبع، ما كتبه ثيسار باييخو ـ بالمباشرة في التعبير عن الواقع وتصيد المناسبات للتغني بها، رفعاً لمعنويات رجال الميليشيات والجماهير المساندة لهم أو لبكاء الضحايا الأبرياء من الأطفال والنساء تجلداً وصبراً على تحمل الواقع الدامي:

لينا أودينا

كخبز الروح

عذبة وطيبة

. . . .

لينا أودينا سكنت في قبرها

غير أن مبادئها لم تسكن هناك

فهي لن تموت وتبقى حية

مادامت إسبانيا حية[٢٠]

وتغنى الشعراء ببطولة المقاتلين الجمهوريين وبانتمائهم لسواد الشعب كما في قصيدة خوان باريديس المهداة «إلى العميد باندو» الذي استشهد في معركة برونيتي وقصيدة البيرتي: «الوحدة الخامسة»[٢١] التي أهداها إلى الجنرال موديستو:

موديستو[٢٢] اشتهر وذاع صيته

بين النشارين

كامبيسينو[٢٣] كان يروي الأرض ويبذر البذور

ويعرفه الفلاحون

ليستر[٢٤] كان معروفا بقوته بين الحجّارين

انظروا إليهم فهم المنتصرون[٢٥]

كما حظي بالرثاء والتمجيد مقاتلو الألوية العالمية مثل الشاعر الكوبي بابلو دي لا توريينتي الذي استشهد في الدفاع عن مدريد في بداية حصارها في ١٩/ ١٢/ ١٩٣٦، والألماني هانز بيمتر الذي استشهد في معارك مدريد في صيف ١٩٣٧.

أدت الظروف المعاشة تحت وطأة الحرب الأهلية إلى «ظهور نوع من الشعر الشعبي Romance، كقالب سهل ومألوف لمعالجة الموضوعات الملحمية بنفس غنائي»[٢٦] مثل قصيدة بيثينتي أليكسندري (إشبيلية ١٨٩٨ ـ مدريد ١٩٨٤): «عنصر المقاومة الشعبية المجهول» التي يشيد في أبياتها الخمسين بمقاتل شعبي مجهول هو رمز الشعب المناضل:

لا تسألوني عن اسمه

إنه بينكم في الجبهة،

عند شواطىء النهر:

كل المدينة تحتضنه .

. . . .

لا تسألوني عن اسمه ،
لن يستطيع أحد تذكره .
مع الشروق ينهض كل يوم ومع الغروب ،
إنه أندريس أو فرانثيسكو ،

. . . .

أو خوسي أو لوريثو أو بيثنتي
كلاّ . لنقل ببساطة
إنه الشعب الذي لا يقهر أبداً[٢٧]

مثل ذلك أيضاً قصيدة «القتيل رمياً بالرصاص» المهداة للشاب خوسي لوريثو جراثيرو ذات المئة والثلاثة وعشرين بيتاً :

الأرض وحدها هي التي بقيت
ليست وحيدة :
وإنما مع ابنها الشهيد قد بقيت .
خوسي لم يمت . انظروا إليه !
إنه يبعث من جديد . لم يمت ، ولن يموت ،
فهو كالشعب الذي أبداً لن يموت[٢٨]

لكن من الشعراء من لم يضمّن هذا الشعر أعماله الكاملة أبداً[٢٩] ، فبيثينتي أليكسندري - مثلا - استبعده من أعماله «لاعتباره مفرطاً في البساطة وأنه شعر مناسبات وليس بسبب طابعه أو مضمونه الموضوعي ، إذ أنه ضمّن أعماله الكاملة «مرثية للوركا»[٣٠] .

وقد شارك في كتابة هذا الشعر شعراء محترفون ، وهواة للشعر من عامة الشعب[٣١] . إذ أن الجميع كان يرى في الكتابة وسيلة لدعم المعركة ، فاتسم هذا النتاج بسهولة التركيب وقرب المقصد وسرعة الصياغة وبساطة إيقاعاته الموسيقية ، ليسهل على المتلقين حفظه وترديده وبذلك يؤدي دوره الإعلامي وكانت مجلة «المونو أثول» المدريدية (٢٧/ ٨/ ١٩٣٦ - فبراير/ ١٩٣٩) منتدى هذا الشعر وخزانته[٣٢] .

ولجأ الشعراء إلى مجانسة الألفاظ جرياً وراء فكاهة تنال من العدو ، كما في عنوان قصيدة «البغل مولا» El Mula Mola لخوسي بيرجامين José Bergamin في إشارة واضحة للجنرال مولا . ونالت الكنيسة أيضاً ،

نصيبها من هـذا الشعر تقريباً، كما في قصيـدة «العلامة» ليون فيليبي. كما كرّم شعر المقاومة المرأة الإسبانية ـ وكل امرأة متضامنة معهـا ـ لـدورها في الدفـاع عن المبادىء، وتضحيتها بالنفس والزوج والولـد في سبيلها، وخصص أجمل مراثيه لمن سقطن في ساحة القتال مثل الغرناطية لينا أودينا:

لينا أودينا وردة يانعة
زهرة غضة لا تبالي بالرياح
لينا أودينا زهرة يانعة
لن ينساها منا أحد
من وادي آش إلى غرناطة
نما جذعها الأخضر. [٣٣]

كما هب هذا الشعـر لرأب الصدع في صفوف الميليشيات كلما أطلّت الفتن برأسها مهـددة وحدة الصف اليساري:

فوضويون واشتراكيون وجمهوريون
آن الأوان لنا جميعاً
أن نتعانق كالإخوة
ونبذ التناحر والفرقة
فكلنا عمال وإخوة.

فهـو شعر «ملتزم» أو «التزامي» (Comprometido)[٣٤] نابـع من الضرورة والحاجة إليه، وقـد سجل صمود المقاتلين وبسالتهم في انتصاراتهم المحـدودة على القوات الوطنيـة في برونيتي والإبرو وتـرويل، وعلى القوات الإيطالية في وادي الحجارة. وسرت الحاجة للكتابة في النفوس حتى امتدت إلى الشعر الشعبي.

غلب على هذا النتاج طابع الخطابة والحماسة وردة الفعل المباشرة على الأحداث والإمعان في طرح المفاهيم الفكريـة السائدة[٣٥] في صفوف المقاتلين الجمهوريين وقياداتهم مثل فكرة الهجوم الانتحاري على العدو عند الحاجة لذلك.

أنا للموت أغني
وهناك العندليب يغني
والكل مع السلاح يغني
أنا في المعركة أرقص وأغني [٣٦].

من هنا جـاء تشبيه خينيس كالـديرون Gines Calderon ـ من شعـراء هذه الفترة ـ لصمود مـدريد أمام

الحصار قبل سقوطها بنومنسيا Numansia التي صمد أهلها في وجه الحصار الروماني عشرة أعوام ثم قتلوا جميعاً في عملية انتحارية استهدفت فك الحصار عن مدينتهم. كما اقتبس بابلو نيرودا قصة نومنسيا لثيربانتس وكيفها مسرحياً مع ظروف الحرب وعرضها على مسرح ثرثويلا بمدريد.

لجأ شعر المقاومة إلى هجاء العسكريين الانقلابيين والكشف عن دورهم في تدمير الوطن وذلك لتحريض الشعب عليهم ودفعه للتصدي لهم دفاعاً عن منجزاته الديمقراطية وحريته الفكرية والثقافية:

أيها الجنرالات
الخونة:
انظروا إلى الموت في كل بيت
انظروا إلى إسبانيا ممزقة
لكن من كل بيت سيخرج بدل الزهور
معدن يتوهج،
من كل فج في إسبانيا
ستخرج عليكم إسبانيا،
من كل جريمة تولد رصاصات
تنال منكم ـ ذات يوم ـ مقتلا[37]

كانت الحرب في مفهوم المقاومة حرباً يشنها العسكر باسم الكنيسة والأثرياء تدعمهم الفاشية والنازية والرأسمالية العالمية على الجماهير المتعطشة للحرية والعدالة والمساواة:

ذات يوم راحت النار تلتهم كل شيء
ذات يوم خرجت المواقد
من الأرض تلتهم الكائنات،
من يومها نار،
بارود من يومها،
من يومها دم،
قطاع طرق يركبون الطائرات وفي معيتهم المغاربة
قطاع طرق في أكفهم خواتم، ترافقهم «الدوقات»
قطاع طرق معهم الرهبان السود تباركهم

جاءوا من السماء لقتل الأطفال

فسال في الشوارع دم الأطفال(٣٨)

يمكن القول بلا تردد إن هذا النوع من الشعر الذي لم تمهل الحرب شعراءه المحترفين للتروي في كتابته قد أدى دوراً استهلاكياً في حينه، وانتهى بنهاية الظروف التي خلقته ولم يبق فنياً من شعر هذه المرحلة إلا ما استوفى في حينه شروط الإبداع. وهذا يفسر لنا سبب «إحجام الجماهير في تلك الفترة عن شعر رائع كشعر باييخو وشعر بابلو نيرودا ومواكبتها لما كتبه ألبيرتي وإرناندث وأليكسندري... وألتو لا جرّي وبرادوس وباريلا وإريرا وغيرهم من شعراء «الرومانث»، ذلك الفن الذي صاحب الشعر الإسباني منذ البداية(٣٩).

وقد تكون للسبب نفسه إشارة أندريس ترابيو لما كتبه ألبيرتي في هذه الفترة من شعر رومنثي بقوله: «أما عن قصائد ألبيرتي الملتزمة إلى حد ما أو ذات النفس الاجتماعي أو السياسي فالأفضل عدم التطرق إليها»(٤٠).

ومهما تباينت الأراء في «الرومانث»، فهو شئنا أم أبينا، نوع من الشعر موجود قبل نشوب الحرب الأهلية بقرون. ومن الواجب الحكم عليه في إطار «نظرية الختم البيئي» وألا نخرج عن المقاييس الأدبية التي تأطّر في إطارها منذ نشأته: «بغض النظر عن التزام الكتاب بقضايا مجتمعه، ظل دائما مرتبطاً به ارتباطاً قوياً، فهو قبل كل شيء إنسان يعيش في مجتمع يوجه إليه نتاجه، لهذا السبب بالتحديد لا يمكنه الإبداع في فراغ، وإنما يبقى مرتبطاً بالظروف التي يعيشها شعبه. ومن هنا فعلى النقد الأدبي أن يأخذ بعين الاعتبار دائماً البيئة الاجتماعية التي ولد فيها العمل الفني»(٤١).

لقد خرجت إسبانيا من حربها الأهلية بخسارة ثقافية لا تقل عن خسارتها في بقية مجالات الحياة، فأثناء الحرب توفي أدباء ومفكرون وعلماء مثل أونامونو، وقتل آخرون مثل لوركا (غرناطة ١٨٩٨ ـ ١٨/٨/١٩٣٦). وبعد انتهائها، مات في السجن من مات مثل ميجيل إرناندث Miguel Hernández، وتوفي في المنفى من توفي مثل أنطونيو متشادو، وهام على وجهه في منافي الأرض من هام(٤٢) مثل ألبيرتي والبرنث وبيكاسو وأميريكو كاسترو Americo Castro وبوش خيمبيرا Bosch Gimpera، وحتى جاسيت الذي عاد إلى إسبانيا سنة ١٩٤٧ دون أن يعود لأستاذيته في الجامعة.

وعلى الصعيد العلمي تشرد في أمريكا عالم الكيمياء الدكتور سيبيرو اوتشوا Severo Ochoa، وعاش في بريطانيا عالم الفيزياء الدكتور أرتورو دوبيرير Arturo Duperier والدكتور جريجوريو ماراتيون.

وقد مثل انتصار فرانكو في الحرب قطيعة ثقافية وفكرية عن التراث الإسباني السابق، إذ عمل نظامه على خلق شخصية ثقافية وطنية مختلفة عما سبقها تلائم الوضع الذي يريده للبلاد، فاستبعد من الحياة الثقافية كل تيار يمت لليبرالية بصلة من بعيد أو قريب. وكان على المثقفين الذين قرروا التعايش مع النظام أن يبدأوا من الصفر تقريباً.

وراح باييخو يدافع عن خلاص إسبانيا بكل ما أوتي من وسيلة، لكن المأساة كانت أكبر منه حتى اعتلت صحته(٤٣) وراحت تتدهور بتدهور الوضع فيها.

تزامن النصف ساعة الأخير من صراع باييخو مع الموت، مع انطلاق عشر فرق وطنية قوامها مئة وعشرة آلاف رجل وأربع مئة وأربع قطع مدفعية من مدينة «ويسكا» Huesca لتحتل مدينة «كنتو» Quinto على

الساحل الشرقي لإسبانيا، شاطرة بذلك أراضي الجمهورية شطرين، عندها فاق بايخو من غيبوبته المتقطعة، وصورة إسبانيا ماثلة أمامه فردد أبيات فرانسيس كاركو[٤٤] Francis Carco (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨):

لم أعد أقوى على حبك

فالروح المتوقدة أنهكها الشقاء

واليأس ينتابني

وفي تحليل هذه الحالة تقول الدكتورة كوبلر روس في كتاب عن «الموتى والمحتضرين» إن هؤلاء قبل موتهم يمرون بمراحل خمس وهي مراحل حاضرة في موت المسيح عليه السلام، وتبدأ برفض الموت والانطواء على النفس، ثم الغضب، ثم المهادنة، ثم انقباض النفس، ثم القبول بالمكتوب[٤٥]، وإن كان المسيح الإنسان في رفضه للموت قد قال: «رحماك أبتي، خلصني من هذا العذاب» فإن بايخو الشاعر قال في الموقف نفسه: رحماك إسبانيا خلصيني من هذا العذاب». وهي نبوءة عاشها بايخو ذات ليلة من سنة ١٩٢٠ يوم أن كان مختبئا في بيت صديقه أنتينور أوريجو في البيرو فاستيقظ فزعاً يقول: «رأيت نفسي لتوي في باريس مع أناس لا أعرفهم وبجانبي امرأة أيضاً لا أعرفها. كنت ميتاً ورأيت جثتي. لا أحد يبكيني. كان شبح أمي في الفضاء يمد إليّ ذراعيه مبتسماً. أؤكد لك أنني كنت مستيقظاً، وشاهدت ذلك وأنا في تمام وعيي كما لو كنت أعيش الواقع»[٤٦].

وفي يوم الثلاثاء الموافق ١٩/ أبريل/ ١٩٣٨م شُيع جثمان بايخو إلى مثواه الأخير في مقبرة مونتروج الباريسية ونعته جمعية الكتاب العالمية من مقرها بباريس كشاعر بيرواني كبير وكصديق مخلص عذبته الأحداث المأساوية التي كانت تجلد إسبانيا، فلم يستطع تحمل كل ذلك العذاب فقُضي[٤٧].

وفي سياق تذكر نيكولاس جيين لأصدقائه القدامى الذين ضحوا في سبيل الحرية واعتقلوا وقتلوا يقول: «ولا أنسى با ييخو اللطيف الذي مات في باريس حزناً على إسبانيا. وقد سرت في تشييع جنازته ذات صباح فرنسي مشمس تغطي سماءه الزرقاء غيوم بيضاء كبيرة»[٤٨].

وكانت نبوءة بايخو في «حجر أسود فوق حجر أبيض» Piedra Negra sobre una Piedra Blanca من «قصائد إنسانية» أنه سيموت في باريس ذات يوم خميس خريفي ممطر، إلا أن جيين نفسه عاد في نص لاحق لنصه السابق وذكر أنه قد سقط في ذلك اليوم رذاذ وكان الجو رطباً وبارداً[٤٩].

وكما لاحقت سلطات البيرو بايخو في حياته واضطهدته حتى هرب من البلاد سراً لاحقته في مماته، إذ أرسلت سفارتها في باريس قساً من الكنيسة إلى بايخو وهو يصارع سكرات الموت في المستشفى لتوهم الناس بأن بايخو قد تخلى عن أفكاره واعترف (كعادة مسيحية تجرى للميت قبل وفاته) أمام القس. كما حاولت السفارة نفسها دفنه حسب تقاليد الكنيسة واستعدت مقابل ذلك لدفع مصاريف الدفن كلها، لكن جمعية الكتاب العالمية رفضت العرض ودفنت الشاعر حسب وصيته في حياته.

كان التزام بايخو بنصرة إسبانيا والوقوف إلى جانبها التزاماً أخلاقياً وفلسفياً، فكما كرست حربها الأهلية على الأرض واقعاً جديداً فإنها بلورت في نفسه قناعات بصرته بأبعاد الكارثة. فقد شطرت الحرب الأهلية تراب

إسبانيا وشعبها شطرين أو ورقتين تتطايران في مهب أهواء القوى الكبرى. وهذا هو الواقع. أما نظرة الشاعر المستقبلية لإسبانيا فهي نظرة متفائلة بانتصار الشعب الذي سيضع حداً لمعاناته ذات يوم:

أيها المتطوعون. . .

من هذا ينشرح الصدر وتتوالد الأشواق،

وتولد جمال كثيرة في سن الرجاء.

الخير في معيتكم بسير اليوم متأججاً

وتتبعكم الزواحف ذات الأهداب المتوالدة بحنان

على بعد خطوتين، على بعد خطوة واحدة

وتتبعكم المياه بحثاً عن مصب

قبل أن تشتعل[٥٠].

وإن مزق الإسبان (الثور) وطنهم وتمزقوا هم بين مناصر للسلام (الحمام) ومضاد له، لأن عنصر الشر (الذئب) قد سكن الصدور فإنهم بالثقافة سيطردون ـ ذات يوم ـ هذا الذئب وتعود نفس الإنسان لإنسانيتها وسلامها.

حاول باييخو في معالجته هذه القضية أن يكون واقعي النظرة لما يحدث ووضع لنفسه ثوابت إنسانية لم يتجاوزها في تفسيره لذلك، من هنا اكتسبت المفاهيم عنده فلسفتها الأولية، فتساوى لديه الإنسان بإنسانيته ولم تميزه عن أخيه الإنسان إلا أفعاله، حتى ذوي الأفعال الشريرة لم يقف باييخو ضدهم وإنما اعتبرهم نتاج ظروف حادت بهم عن طبيعة الإنسان. ومن هنا اعتبر المتصارعين في الحرب الأهلية «مترافعين» أمام محكمة قد تكون هي محكمة الضمير الإنساني. «فليس في شعر الإسبانية مثيل لشعر باييخو الذي يتبوأ المثيل فيه مكانه في القلب ويقاسم كسرة الخبز الطازجة ويكون ضيفاً مكرماً»[٥١].

لكن هذه النظرة الشمولية المتفائلة عند باييخو لم تنسه المصير المحتوم الذي كانت الحرب الأهلية تقود إسبانيا إليه، حيث سيتوقف نمو البلاد وتورطها لسنوات وسنوات لأن جيلاً بأكمله حصدته تلك الحرب، لذلك راح يحذر المتصارعين من الطرفين من عدم الغرور بالقوة والتشبه ببناة الأهرام، ودعاهم لإعادة النظر في مواقفهم والنظر لواقعهم المأساوي للخروج من المأزق، بعد أن تورطوا في القتال واخترقوا خط اللاعودة فراحوا يعضون الأنامل ندماً ويحاولون كسر الألجمة للخروج من الطوق الذي فرضه الواقع البالي الذي دفع رجل الميليشيا إلى الثورة لخلق واقع أكثر عدلاً وأكثر إنسانية.

إن فلسفة باييخو الجدلية[٥٢] التربوية الغريزية هي كالحياة نفسها، فهو ينظر للجنس البشري ككل لا يتجزأ، لا فرق في الجوهر بين فرد وآخر، لذلك نجده يدعو لقتل الموت نفسه وليس لقتل الأشرار من البشر، لأن هؤلاء هم هكذا رغماً عنهم وضحايا أمراض أفرزتها مجتمعاتهم، وبهذا تبقى الجماعة عنده وحده جمعية واحدة غير قابلة للتجزيء، وبهذا يصبح الإنسان بتوحده مع أخيه الإنسان جمعاً. وحفاظاً على هذه الروح يدعو باييخو الإنسان لعدم مقاطعة أخيه (العدو) والعمل على محاورته وفض الخلافات بالحكمة والحوار.

لذلك لا تستغرب أن تجعل جدلية بايبخو كل الجنود جنودا معروفين، كل واحد له اسمه وهويته. مخالفاً بذلك مقولة الجندي المجهول، لأن المجهولية عنده لا تكون بالموت أو بالذوبان في الجماعة وإنما بموت الثقافة وضياع الهوية، لذلك كان الارتقاء عنده يتمثل في سمو الروح لا في غلبة الجسد، فعندما يرتفع الجسد وتهبط الروح تنقلب الأمور رأسا على عقب.

عاش بايبخو مأساة الحرب الأهلية إبان نشوبها وقبيله وعرف إسبانيا: أهلها وبلدانها، فراح يصور واقعها عن تجربة ومعرفة يشهد له بها هذا الديوان، ومع ذلك فإن عملية الإبداع الشعري عنده جعلته يتفادى المباشرة في وصف الواقع إلى وصف صقلته فلسفته المادية في نظرته لمفهوم الجماعة والفرد، فلجأ إلى تصوير النموذج المنغمس في الواقع. ومن هنا جاءت شخصياته الجمعية الدالة على المكان مثل إنسان إكستريمادورا التي ملأها ديمومة وحيوية لتكون على مستوى التحدي الذي فرضته الحرب وأيضاً على مستوى التحدي الطبيعي الذي فرضته الجغرافيا على هذا الجزء الفقير الموارد من إسبانيا. كما صور بايبخو الشخصيات الأيديولوجية مثل شخصية الأحمر، رمز الإنسان الذي قست عليه الحياة وطحنته فجعلته يؤمن عن تجربة بالاشتراكية منهجاً للخلاص. وكان رمز «الأحمر» يطلق على كل نصير للجمهورية أثناء الحرب وبعدها. إلا أن واقع إسبانيا الدامي ظل يشد بايبخو إليه حتى راح ـ أحياناً ـ يعطيها أسماء جمعية مثل إرنستو ثونيجا، رمز المثقف الإسباني، ولينا أودينا Lina Odena، رمز المرأة المقاتلة في صفوف القوات الجمهورية وقد استشهدت دفاعاً عن غرناطة، وهي مثل «القديسة تيريسا» San-ta Teresa التي يتذكرها الناس دون أن يتذكروا لينا أودينا، ورامون كوبار رمز الفلاح، أحب الشخصيات التي صورها بايبخو إلى نفسه. أما سواد الشعب الإسباني الصابر فرمز إليه الشاعر بشخصية بدرو روخاس المستقاة من قصة حقيقية لمواطن من ميراندا دي إبرو، كان يعمل في خطوط السكة الحديد، وهو أهم شخصية في الديوان والقصيدة التي تذكره هي أكثر قصائد الديوان جدلية حتى الآن، حيث وجدت في جيب أحد الشهداء قطعة من الورق السميك متسخة كتب عليها بقلم رصاص:

«حذار أيها الرفاق، سارعوا جميعاً إلى الرحيل

لأنهم سيضربوننا حتى الموت

ولن يكنّوا لنا إلا كل ضغينة»(٥٣)

وقد ضمّن بايبخو الأبيات ديوانه كما هي بأخطائها الإملائية(٥٤). ويبدو أن بدرو روخاس هذا الذي وجدت جثته ـ مشوهة بضرب العصي وقد طمست ملامح وجهه زخات الرصاص ـ قرب مقبرة القرية كان شاباً قوي البنية قمحي البشرة يرتدي أسمالاً وكان واحداً من المحكوم عليهم بالإعدام لدى سلطات الانقلاب التي كانت تتجاوز كل شريعة في التعذيب النفسي لأسراها ثم إعدامهم بلا مبرر، حيث كانت تبلغ الواحد منهم بحكم الإعدام الصادر بحقه ثم تتركه أياماً وأياماً وهي تؤجل في كل مرة تنفيذ الحكم حتى تنال منه شرّ منال، ثم تقوده إلى ساحة الإعدام، حيث يقول أنطونيو رويث بيلابلانا في كتابه «إنّي أشهد» «في السابع عشر من سبتمبر، بالقرب من مصنع الحرير في برغش ذهبنا لنقل جثة أحد العمال... بدا مكبل اليدين وقد عذّب عذابا بربرياً، وكان لا يزال يحتفظ في جيبه بشوكة السجن وملعقته المصنوعتين من الألمونيوم وقد قيد مباشرة من سجنه إلى المكان الذي أعدم فيه رمياً بالرصاص».

وفي مكان آخر من الكتاب نفسه يقول: «هناك. وجدنا جثة رجل سقط على وجهه وقد شدّ معصماه بحبل أدماهما - يبدو أن عملية الإعدام كانت بطيئة وكان الضحية، يحاول من شدة العذاب التخلص من القيد - وكان يرتدي بوقار سترةً وسروالاً، وبتفتيشه عثر في جيوبه على الشوكة والملعقة دليلاً على قدومه من السجن مباشرة. كما عُثر في جيوبه أيضاً على أوراق مطبوعة ورسالة وصورة ملطخة بالدم والوحل، كانت الصورة لامرأة شابة على يديها طفلة نحيفة، نظراتها حزينة. كانت الرسالة تحمل توقيع «جوبتا»، الزوجة المسكينة التي كانت - في رسالتها - تواسي زوجها تعيس الحظ وتؤمله متحدثة إليه عن قرب الإفراج عنه. «إنك لم تفعل شيئاً ليسجنوك عليه».

وفي نهاية الرسالة شيء أثار شجوني: بعد ذلك التوقيع رسمت يد طفولية متثاقلة الكلمات:

«قبلات كثيرة وسلامات من طفلتك»[٥٥].

فالملعقة في جيب القتيل هي رمز العشاء الأخير الذي تناوله المسيح قبل صلبه في سبيل حرية الإنسان ومبادئه. وقد استخدم بابيخو هذا الرمز بذكاء موازناً بين مقتل المسيح ومقتل الإنسان الإسباني ليؤكد على أن مقتل هذا الأخير هو موت في حياة. وقد ذهب البعض إلى أن بدرو روخاس في الديوان هو المسيح، ويصر بابيخو على الفكرة نفسها عندما يجعل الورقة - رمز الثقافة - في جيب بدرو روخاس تنتهد نبضاً بالحياة ويجعل المتطوع قلباً ينبض بالحياة ويرعاها:

أيها المتطوع في سبيل إسبانيا،
يا عنصر المقاومة الشعبية،
يا صاحب العظام الجليلة،
عندما يرتحل إلى الموت قلبك،
عندما يرتحل ليقتل بمجرد لقطه أنفاس العالم
الأخيرة، تجرفني دوامة الحيرة، وأتخبط،
أركض وأكتب وأضرب كفاً بكف،
أبكي وأترقب وأفض[٥٦].

وخير ما يفضه شاعر، أصبحت الثقافة عنده مرادفاً للحياة في موقف كهذا، هي عذرية الورق الأبيض من أجل أن تنساب على صفحاته الحياة وتتواصل المسيرة.

الجدير بالذكر أن الديوان صدرت طبعته الأولى - المعروفة بطبعة مونتسرات أو طبعة برنتيي - في سنة ١٩٣٩ عن المطابع الأدبية لقيادة الجيش الجمهوري بالمنطقة الشرقية وأشرف على طباعته الشاعر مانويل «ألتولاجري» Manuel Altolaguirre (مالقة ١٩٠٥ - برغش ١٩٥٩)، وقدم له «خوان لاريا» مع رسم لبابيخو بريشة بابلو بيكاسو، وجاء في خمسة وستين صفحةً من الحجم المتوسط، وفي الصفحة الخامسة يؤرخ لمولده بسنة ١٨٩٤[٥٧]. وأعيد نشر الديوان مرات عديدة وضمن جميع طبعات أعمال بابيخو الشعرية الكاملة ومن أشهرها طبعة البيرو[٥٨]

الصادرة في ليبيا سنة ١٩٦٩ وطبعة روبرتو فرناندث ريتامار الصادرة في كوبا سنة ١٩٦٨ وطبعتا خوان لاريا[٥٩] وجيورجيت دي بابيخو (أرملة الشاعر)[٦٠] الصادرتان في برشلونة سنة ١٩٧٨.

والشر عند بابيخو سلوك غريب عن الطبيعة البشرية، وهو من صفات بعض الحيوانات الكاسرة كالذئب الذي سكن الصدور أثناء الحرب الأهلية، فجعل من الفريقين المتصارعين بآجارفاً يكتسح إسبانيا من غربها إلى شرقها حتى يصل إلى البحر الأبيض المتوسط، فيهرب هذا من بحر الشرور الذي راحت تتلاطم أمواجه على التراب الإسباني. وعندما يهرب بحر الغريزة الأولية من بحر الألم والاقتتال فإنه يحمل معه الفارين من جحيم الشر من جرحى ويتامى وثكالى. فالشر عند بابيخو هو شر في ذاته ويمكن تجنبه والابتعاد عنه، إذ ان الرصاص شر ينطلق من السلاح (المعدن) ولو لم يمتلك الإنسان السلاح لما كان للرصاص أن يقوم بدوره الشرير، ونفس الإنسان إذا ضعفت كانت بوابة يدخلها الشر إلى حياته.

عندما قصف النازيون الألمان قرية جيرنيكا في شمال إسبانيا ومحوها من الوجود، دون سابق إنذار، كان ذلك عند بابيخو «هجوم النفوس الضعيفة ضد الجسوم الضعيفة» (جيرنيكا وأهلها). وفي خمسة عشر بيتا من الديوان يصور بابيخو هذه الواقعة مستلهماً لوحة بابلو بيكاسو التي تخلد هذه الذكرى. ومن المعروف أن بيكاسو رسم لوحة جيرنيكا في مايو من سنة ١٩٣٧، أي بعد مرور شهر واحد على تدمير البلدة الصامدة، ومن المحتمل أن يكون بابيخو قد رأى اللوحة قبل كتابة القصيدة. وعندما أخذ خوان لاريا مخطوطة القصيدة لبيكاسو قبل نشرها، أدرك هذا الأخير مدى عبقرية الشاعر ورسم له ثلاث لوحات تخلد ذكراه.

ويتسع مفهوم الحياة عند بابيخو ليشمل الحياة والموت، فالأموات ليسوا جثثاً، لأنهم لن يكونوا جثثاً لحياة لم يعيشوها بعد. فالحياة الحقيقية التي يقصفها الشر لا تنتهي بالموت وإنما تواصل حياة خلود أخرى بعد اجتياز عتبة الموت المفروض. أما الموت الحقيقي فهو موت الأشرار الذين يقتلون الإنسان ويقصفون مقابره. لهذا رمز بابيخو للحياة أو للموت في الحياة بالحجر الأبيض ورمز للموت بالحجر الأسود وأكد على هذه الفكرة في «قصائد إنسانية».

وتظل جثث الذين يموتون في الحياة ـ في شعره ـ تنبض وهي في طريقها إلى الخلود. والحجر الأبيض هو رمز الحياة ورمز الشمس ورمز النهار والحركة، بينما يرمز الحجر الأسود للموت الحقيقي الذي لا حياة بعده ويرمز للظلام الأبدي الذي يكتنف من يتمكن الشر من نفسه، والقبر لا يعني نهاية المطاف، لأنه مفترق طرق بين الموت الحقيقي وبين الموت في الحياة، حيث يظل القبر ـ في شعره ـ «فرج أنثى يجتذب الذكر»[٦١]، حتى تدخن السعادة مبشرة بقدوم حياة الخلود. ويكون الموت في الحياة لغاية نبيلة كغاية تحقيق السلام. فقد قبل المسيح الموت وأجهش في البكاء تحت زيتونة (رمز السلام) مؤمناً بأن موتاً كهذا سيفتح الباب على مصراعيه أمام السلام. ويرى بابيخو في الموت موتاً للحلقة القديمة من تاريخ البشرية لكي يولد منها عصر سلام جديد، فعذابات المسيح وعذابات عنصر الميليشيا في الحرب الأهلية هي التي ستقوده ذات يوم إلى عالم سلام، لأن الموت والعذاب والقتل لا يمكن لوجودها أن يدوم بين أشجار الزيتون. ويرى خوان لاريا في مقدمته لأشعار بابيخو الكاملة بعنوان «بابيخو شاعر فحل» أنه يصعب فهم ديوان «رحماك إسبانيا، خلصيني من هذا العذاب»، بدون الأخذ بعين الاعتبار تأثيرات نيتشا Nietzcha في بابيخو، وبخاصة في قضية الموت والحياة»[٦٢].

ويجعل بابلو للموت في الحياة مداخل، مثل أن يموت الإنسان من أجل فكرة سامية كمتطوع الجمهورية الذي كان بموته يفتدي العالم أجمع وليس إسبانيا وحدها، من الوقوع في براثن الفاشية والنازية الواقفتين وراء الانقلاب العسكري في إسبانيا.

ومن أهم المفاهيم التي كنى بها بابلو عن الحياة، مفهوم الثقافة، حيث كان هذا العنصر يظهر في شعره مع كل موت في سبيل الحياة. فالثقافة عنده هي مصدر الحياة ومن أهم مقومات الإنسان. إن إيمانه بالماركسية هو إيمان علمي ونقدي غير تقليدي، وكان يصف مطبقي الماركسية تطبيقاً حرفياً جامداً ـ يخضع لاعتبارات شخصية وسياسية ـ بالمتجلمدين، وانتقدهم بشدة ونبههم إلى أن الماركسية هي فلسفة لفهم الحياة ومحاولة الوصول إلى الحقيقة للاستفادة من المعلومات المتراكمة في قلب الطبيعة حول ظهور الإنسان وتطوره. وبهذا كانت المادة الأولية في جسم الإنسان من أعصاب وخلايا تشرق (الحيوان) الذي يتشرف به بابلو (الإنسان) ويرى فيه ضرباً من التشبث بالأصول والمكونات الأولية الموجودة في الحياة قبل تعقدها.

الكتاب والكتابة عنده رمز أزلي للثقافة يصطحبان جثة كل ميت ميتة ذات معنى، لأن الثقافة هي رمز الحياة وتواصلها. من هنا كانت جثة المتطوع في سبيل إسبانيا تعطي العالم كتاباً إثر كتاب لتواصل الإنسانية تعلمها وتواصل الحياة. في قصيدة «بدرو روخاس» تحضر مراحل الصراع الثلاث بين الموت والحياة، تكون الحياة فيها بداية ونهاية ويكون «الموت حدثاً عابراً، ليس إلا»[٦٣]، حيث تنتهي حالة الكر والفر بين المفهومين بانتصار الحياة المسلحة بالكتابة. فلنستمع للشاعر:

كان من عادته أن يكتب بإصبعه الكبير في الهواء

. . . .

قتلوه وعلى الموت أرغموه

قتلوا بدرو وقتلوا روخاس، قتلوا العامل والإنسان

قتلوا ذلك الذي وُلِد وهو ينظر إلى السماء.

. . . .

بعد أن مات بدرو روخاس

نهض فقبَّل تابوته الدّامي،

وبكى إسبانيا

ثم عاد بالإصبع يكتب في الهواء

. . . .

كانت جثته تنبض بالحياة[٦٤].

أما الرمز للموت بالجمجمة والساقين فهو رمز الموت الحقيقي بعد أن فرغت الجمجمة من العقل، مصدر الثقافة، وفرغت الساقان من الأعصاب مصدر الحركة والشعور عند الإنسان، وكلاهما من العناصر الأولية

الأصيلة. فالعقل عنده هو رمز المادة الأولية التي تثير الغرائز، وبعودة هذه إلى تلك يعود بابيخو إلى عالم اللامعقول قبل ظهور الإنسان الذي يظهر بعد ذلك كاملاً، لذلك يقول: «دعني وحجري الأبيض/ وحيداً/ ذا أربع». إنها معرفة بابيخو العميقة بالمادية الجدلية التي مكنته من التعرف على مراحل تطور الطبقات الاجتماعية عبر التاريخ وعلى مراحل تطور الإنسان التي ستكتمل ـ عنده ـ بمرحلة إشعال الشعب كبريته المسبي (أي ثورته المكبوتة).

وكي لا يفجر الشعب ثورته «جرجر الطغاة قيده» الذي يقفل بوابة الدخول إلى التاريخ، وفي القيد كانت جراثيمه الميتة (الطبقات الاجتماعية التي انتهى دورها التاريخي). فهي ميتة، وعليه فالحرب الأهلية في إسبانيا ليست معارك وإنما هي عذابات يولد منها الإنسان الجديد، وتتمخض آلامها عن شرائح الأمل النامية وسط جراثيم الرتاج الميتة. وبهذا بينما كان الشعب الإسباني رهين مأزقه التاريخي كان بابيخو يحمل لإسبانيا هذا الأمل ومن هنا كانت السعادة تدخن أمام قبره.

إنه التزام شاعر فيلسوف بالمبادىء الإنسانية العليا التزاماً عملياً يتجاوز التنظير والمزايدة: «أنا مستعد للعمل بكل جهدي في خدمة العدالة الاقتصادية التي نعاني من أخطائها الحالية. علينا جميعاً نحن ضحايا الاحتيال الرأسمالي أن نطيح بهذا الوضع. إنّ الثورية التي أؤمن بها هي ثورية عشتها بالتجربة وليست أفكاراً نظرية تلقيتها»[٦٥]. لهذا رأى بابيخو أن «الفلسفة الماركسية التي طبقها لينين كانت تمد يد المساندة للكاتب وباليد الأخرى تعمل مقص الرقيب في الإنتاج الفكري وتدجنه لأهداف سياسية. هذه هي الممارسة الفعلية في روسيا على أقل تقدير»[٦٦].

بابيخو شاعر الحقيقة لا يمدح ولا يجامل، ولا يخدع ولا يداهن، وإنما ينسلك من اليد التي توجع. بينما خصص الكثيرون من شعراء المقاومة في الحرب الأهلية قصائدهم أو أهدوها لشخصيات لها تأثيرها في المعسكر اليساري مثل الجنرال مياخا أو ليستر أو باسيوناريا[٦٧]، فهو لم يهد قط شعره لأحد، وكان إهداؤه الوحيد دائماً لإسبانيا أم الجميع وللشعب الذي يدعوه ويتوجه إليه[٦٨].

بابيخو ـ بحق ـ هو شاعر يجيد البناء الشعري ويمتلك ناصية اللغة، بعناصرها الأولية ومعانيها الشمولية الجامعة وإيحاءاتها الأسطورية الثرية ويغوص في مجاهلها كاشفاً أسرارها ومطوعاً شواردها حتى بدا للبعض أنه خرج عن القواعد اللغوية، وما هو بخروج، وإنما عمل عبقري مبدع امتلك ناصية اللغة وطوعها لفنه الشعري وفلسفته الفكرية. ليس ثمة شك في أن «بابيخو شاعر حديث، يكبح جماح عمود الشعر التقليدي ويفكك الصيغ المألوفة ويتبنى الشعر الحر ويبتعد عن القوالب المعدة سلفاً»[٦٩].

ولم يكن بابيخو كاتباً مرتجلاً، إذ كان يكتب ويمزق ما كتب ويعيد الكرة مرة ومرة، حتى يستقيم له النص قلباً وقالبا. إن صورة من ديوانه «رحماك إسبانيا...» كان قد أجرى عليها التصحيح بعد التصحيح تؤكد دقة هذا المبدع في صنعته[٧٠]. كمثال نأخذ عبارة: «يعض البارود فيه الأكواع»، حيث كتب الأكواع في المرة الأولى العيون Ojos ثم عاد وغيرها بكلمة ذيل Cola وأخيراً غيرها بكلمة الأكواع Codos فتحقق بها المعنى واستقامت القافية. وفي قصيدة بدرو روخاس نفسها أجرى الشاعر تصحيحات وتعديلات ساقت القصيدة إلى أعلى درجات الإبداع. فبالإضافة إلى تغيير مكانها في الديوان بدّل اسم القتيل سنتياجو ببدرو وحذف

بعض الكلمات فأدى ذلك إلى تحسين الأسلوب والمعنى حيث أصبحت تنهدات الورق جسداً للروح وأصبحت إسبانيا الأم هي العالم بأكمله[٧١].

واستخدم باييخو ظاهرة اللفظ المشترك. استخداماً عضوياً متكاملاً ومحدداً أغنى الصورة الشعرية بناء ومعنى، وبهذا نجد خلايا الشهيد تقاتل مسلحةً بالتراب (بالحركة والعمل لأن الأقدام الساكنة لا تعمل ولا يعلوها التراب) ومزودة بمغانط موجبة تشده إلى تراب وطنه، مآله الأخير حياً وميتاً.

وتعود إسبانيا الأم والمعلمة ذات المقارع لتكشف لشاعرنا عن كونها «منبعاً للحياة والشعور، فهي ليست أماً ولوداً فحسب، وليست معلمة تبصرنا بالمعرفة فقط، إنما هي وبقدرة قادر الأمران معاً: أم ومعلمة... فإسبانيا ليست هي إسبانيا فحسب وإنما هي ملكوت وكون، وبداية ونهاية. ومن تألم حقاً لألمها لدرجة التضحية بالنفس فتحت له أبواب الملكوت. هنا يكمن الانسجام المحتدم لمن يتمزق متماسكاً من أجلها. إسبانيا هي البداية وهي النهاية، وفيها تكمن الحياة

أيتها الحياة! أيتها الأرض! يا إسبانيا»[٧٢].

كما استخدم باييخو رموزاً لها دلالات عميقة في التراث الإنساني، مثل الجاموس رمز الخصب في الثقافات القديمة، فهو الحيوان الذي يرافق الإنسان في الزراعة والنقل ويحمل جميع أنواع الشقاء.

إن عمق ثقافة باييخو هو الذي قاده إلى قناعات حتمية أعانته على مواصلة العمل بأفكاره الطوباوية في أن العالم ليس هو كذلك بما يعلم وإنما هو عالم بقدر معرفته بحدود ما يجهل... «فقد يعي الجاهلون ويجهل الواعون». وفي تقديم النملة فتات خبز للفيل كتية عن فكرة الحب الكبير والعالم الطوباوي والفكر المثالي، التي ناضل من أجلها عنصر المقاومة الشعبية وناضل من أجلها ثيسار باييخو.

الهوامش

(1) Juan Larrea: "Profecia de America", (en Cesar Vallejo: Espana Aparta de mi Este Cáliz, p. 11, edi. Principe, Barcelona 1939.

(2) Juan Larrea: "Al amor de Vellejo", p. 32. edi. Pre - Textos, Valencia 1980.

(3) Cesar Vallejo: "Entre Francia y Espana", Mundial, num. 290, Lima 1/1/1926.

(4) Guillermo Alberto Arevalo: "Cesar Vallejo, Poesia en la historia", p. 141, edi. Carlos Valencia, Bogotá 1977.

(5) Cesar Vallejo: "Obra poética completa", p. 16, edi. Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana 1975.

(6) Juan Larrea: "Aula Vallejo", p. 352, núm. 1, Universidad de Córdoba, Argentina 1961.

(7) Andre Coyné: Cesar Vallejo, Viday Obra, Visión del Perú, núm. 4, p. 57, Lima 1969.

(8) Juan Espejo Asturrizaga: " Cesar Vallejo, Itinerario del Hombre, p. 205, edi.. Mejia Baca, Lima, 1965.

(9) Juan Larrea: "Aula Vallejo", núm. 2, p. 139, 1961-62.

(١٠) نذكر بروايته حول الحرب الأهلية الإسبانية، الصادرة سنة ١٩٤٠ بعنوان: «لمن تقرع الأجراس»، Ernest Hamingway: "For Whom the Bell Tolls".

(11) Juan Merinello: "Aspectos sobre un Congreso emocionado", Mediodia, num. 36, 4/10/1937, La Habana.

(12) Alejo Carpentier: "Bajo el Signo de la Cibeles", p. 160, Ediciones Nuestra Cultura, madrid 1979.

(13) Cesar Vallejo : "Espana Aparta de mi Este Cáliz", p. 61 - 62.

(14) Ernesto Sabato: "El Escritor y su Fantasma", pp. 17 y 18, Ediciones Seix Barral, Barcelona nm1979.

(15) Mediodiá, núm. 37, 11/10/1937.

(16) Carlos Seco Serrano y...: "Historia de Espana", PP. 1001 - 1004, edi. Teide, Barcelona 1974.

(١٧) له ديوان عنوانه «إسبانيا في القلب» نشره سنة ١٩٣٧.

(١٨) نشر هذه الفضيحة لأول مرة شاهد العيان لويس بورتيو في: Luis Portillo: "Unamuno s Last Lecture", R. Golden Horizon. Wenfield and Nicolson . London 1953.

حول كلمة أونامونو وملابساتها انظر:

Carlos Rogas: "Unamuno y la GCE", pp. 283 - 292, actas del congreso Internacional de Montreal sobre la Guerra Civil Esponola, MAE, Madrid 1986.

وانظر أيضاً: Fernando Diaz Plaja: "Anecdotario de la Guerra Civil Espanola", pp. 181-187, edi. Plaza & Janes, Barcelona 1996.

(١٩) نعني بالأخذ بعين الاعتبار ما قد يكون قد ضاع من هذا النتاج بسبب الحرب. ويقدره الأستاذ سيرجي صالون بثلاثين عملاً - قوله يبقى قليلاً بالمقارنة مع نتاج مراحل أخرى مماثلة في تاريخ الشعر الإسباني. Serge Salaun: "La poesiá de la Guerra de Espana", p.81, edi. Castalia, Madrid 1985.

(20) Eugenio Sastre: "Romance a Lina Odena, El Soldado, Madrid 1938

(٢١) تشكلت من ضباط شباب من الميليشيات الشعبية غير العسكرية، وقد حصلوا على رتبة ملازم ثان من خبرتهم في معارك حرب الشوارع. والشعراء الذين كانوا يتطوعون للقتال كانوا ينضمون لهذه الوحدة من الجيش الشعبي التي كانت بمثابة الجهاز الثقافي للجبهة، وكان مقر الجهاز في مدريد، والشعراء الذين وجدوا في أنفسهم القدرة توجهوا لجبهات القتال لإلقاء قصائدهم أو إعداد صحف الخنادق، وكانت مجلة «الونو أزول» بمثابة الشاعر الشعبي للحرب الأهلية. وعندما سقطت بالخيانة مدريد، العاصمة والرمز، سقط كل شيء»... Rafael Alberti R. Blanco y Negro, p. 6, Núm. 3378, 26/1 - 1/2/1977, Madrid.

(٢٢) هو خوان موديستو جيبوتو، قائد في الجيش الشعبي ولد في قادش سنة ١٩٠٦، عمل نشاراً للخشب. انضم للجيش الشعبي وقاد الفرقة الرابعة في معارك مدريد ووادي الحجارة والحرامة (جنوب شرق مدريد)، وقاد الوحدة الخامسة في ترويل وبلشيتي وبرونيتي (جنوب غرب مدريد)، ثم تولى قيادة الجيش في معارك الإيبرو. لجأ سنة ١٩٣٩ إلى روسيا وتوفي فيها سنة ١٩٦٩.

(٢٣) هو بالنتين جونثالث المعروف بالفلاح el Campesino ولد في إكستريمادورا سنة ١٩٠٩، عمل في الزراعة وفي المناجم، خاض جميع المعارك مع موديستو كقائد وحدة، توفي في منفاه بفرنسا في سنة ١٩٨٣.

(٢٤) ولد إنريكي ليستر فرخان في كورونيا سنة ١٩٠٧، قاد الوحدة الخامسة في الدفاع عن مدريد وقاد وحدات أخرى في وادي الحجارة والحرامة وترويل ثم قاد الوحدة السادسة في الإيبرو. توفي سنة ١٩٩٤.

(25) Rafael Alberti: "Quinto Regimiento", El Mono Azul, núm. 25, Madrid 21/7/1937, "en Poesia de la Guerra Civil Espanola: 1936-1939 "edi César de Vicente Herrando, pp. 207-208, edi. Akal, Madrid 1994.

(26) Leopoldo de luis: "Vida y Obra de Vicente Aleixandre", p. 137, Espasa Calpe, Madrid 1978.

(27) Vicente Aleixandre: "El Meliciano Desconocido. En la Aurora de Sangre, Nuevos poemas Varios", (recupilacion de Alejandro Duque Amusco), P. 55-56, edicion Plaza & Janes, Barcelona 1987.

(28) Vicente Aleixandre: "El Fusilado,.. Nuevos Poemas Varios", Ibidem, p. 50.

(٢٩) ولم يتعرض الأستاذ غوستاف سيبيمان لهذا الشعر أو لمصادره، ربما لأسباب فنية :

Gustov Siebenmann: "Los Estilos Poéticos en Espana desde 1900 (version Espanola de Angel San Miguel, titulo original: Die Moderne Lyryk in Spanien), Ediciones Gredos, Madrid 1973.

(30) Leopoldode Luis: Ibidem, p. 138.

(٣١) بالإضافة إلى «الرومانث» المعروف مؤلفه، فقد انتشر «رومانث» شعبي مجهول المؤلف، ويمكن للأخطاء اللغوية الشائعة في هذا الفن أن تكون خير دليل على مصدره ونشأته، ومن أشهر قصائده. «الأم التي عرفت كيف تبكي» و«غرناطة مسلمة»، وتشير القصيدة الثانية إلى مشاركة القوات المغربية في احتلال المدينة والتنكيل بأهلها. نص القصيدتين مثبت في : Serge Salaun: Ibidem, pp. 144-147

(32) José Monleon: "El Mono Azul, Teatro de Urgencia y Romancero de la Guerra Civil", I-V, edi. Ayuso, Madrid 1979.

(33) Pla y Beltran: "A Lina Odena, Muerta entre Guadalis y Granada", 29/10/1936, Natalia Calamai: "El Compromiso en la Poesia de la Guerra Civil Espanola", p. 216, edi. Laia, Barcelona 1979.

(34) Concha Zardoya: Poesia Espanola del Siglo XX. Estudio Temático y Estilístico, IV, Ediciones Gredos, Madrid 1974.

(35) Manuel Tunon de Lara y...: "Cultura y Cultura. Ideologia y Actitudes Mentales", en "La Guerra Civil Espanola, 50 Anos después", ibidem, pp. 275-395, edi. Labor, Barcelona 1986.

(36) Miguel Hernández: "Obra poética Completa", p. 312, Introduccion y Notas: Leopoldo de luis, Tercera Edicion, Colección "Guernica", núm. 14, Ediciones Zero, Bilbao, diciembre 1977.

(37) Pablo Neruda: "Esplico Algunas Cosas, Espana en el Corazon", Tercera Residencia, Obras Completas, p. 276, tercera edicón, Ediciones Losada, Buenos Aires 1967.

(38) Pablo Neruda: Ibidem.

(39) Jerónimo González Martin: El Romance Anónimo en la Guerra Civil Espanola, p. 192, Actas del Congreso Internacional de Montreal, ibidem.

(40) Andrés Trapiello: "Las Armas y Las Letras: Literatura y Guerra Civil 1936-1939", P. 93, Colección: Espejo de Espana, Planeta, Barcelona 1994.

(41) Natalia Calamai, ibidem, p. 21.

(42) Aurora Albornoz: "El Exilio Espanol de 1939, (Poesía de la Espana Peregrina: IV, Cultura y Literatura), Ediciones Taurus, Madrid 1977.

(٤٣) اشتد المرض على بايخو في ١٣/ مارس/ ١٩٣٨.

(٤٤) تأثر بايخو في أعماله تأثراً قوياً بالأدب الفرنسي، وبخاصة بالأدباء :

Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont,... Verlaine Y Laforgue

انظر التفاصيل في :

Xvier Abril: "Cesar Vallejo O La Teoría Poética", pp. 95-120, Taurus, Madrid 1963.

(45) Elisabeth Kuber Ross y...: "Sociología de la Muerte,...: pp. 15-21, (traducción de Luis Alberto Martin Baró), edición, Sala, Madrid 1974.

(46) Antenor Orrego: "Una Visión Premonitoria de Cesar Vallejo, Metáfora, p. 3, núm. 16, Lima, Septiember 1957.

(47) Juanlarrea: Aula Vallejo, num. 1, p. 101.

(48) Angel Augier: "Nicolás Guillen, Notas para un Estudio Bibliografico - Critico", p. 100, II, Univ, Ct. de las Villas, La Habana 1964.

(49) "Homenaje Internacional a Cesar Vallejo", ibidem, p. 128.

(50) Cesar Vallejo: "Espana Aparta de mi Este Cáliz", p. 24.

(51) Felix Grande: "Semejante Mendigo", Informacines de las Artes Y las Letras, suplimento del num. 507, 13/4/1978, La Habana..

(52) jean Franco: "Cesar Vallejo. The Dialectics of poetry and Silence", Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

(53) Antonio Ruiz Vilaplana: "Doy Fe... un ano de actuación en la Espana nacionalista", pp. 38-39, 95-97, ediciones

epidauro, Barcelona 1977.

(٥٤) الجدير بالذكر أن الآلاف من رجال الميليشيا تعلموا القراءة والكتابة في خنادق القتال:

Juan Manuel Fernandez Soria: Educación y Cultura en la Guerra Civil Espanola, Nau Libres, Valencia 1984.

(55) Antonio Ruiz Vilaplana: "Doy Fe... un ano de actuación en la Espana nacionalista", pp. 69, 96.

(56) Cesar Vallejo: "Espana, Aparta de mi Este Cáliz", p. 18.

(٥٧) اختلف مؤرخو الأدب الأمريكي اللاتيني ودارسوه في مولد باييخو: منهم من أرخ لمولده بسنة ١٨٩٣ ومنهم من تأرجح بين ١٨٩٢ و١٨٩٣، وأغلبهم اعتمد سنة ١٨٩٢، رغم ما جاء في رسالة بعثها باييخو في ٣/ ٩/ ١٩٢٧ لصديقه الشاعر بابلو دي بيبيروس حينئذ في مدريد، من أنه أصبح في الرابعة والثلاثين من عمره، وحسب دفتر العائلة الصادر عن سجل النفوس في دائرة لا ليرتاد فقد ولد ليسار باييخو في ١٦/ مارس/ ١٨٩٢:

José Manuel Castanon y Eugenio Monnejo: "Cartas de Cesar Vallejo a Pablo. Abril (en el Drama de un Epistolario)", pp.34-35, edi. Rodolfo Alonso, Buenos Aires 1971.

(58) Cesar Vallejo: "Obra poética completa", pologo .de Ferrari Américo, Moncloa, Li ma1969

(59) Juan Larrea: "Cesar Vallejo: Obra poética completa", Ediciones Barral, Barcelona 1978.

(60) Georgette de Valejo: "Cesar Vallejo: Obras Completas", Ediciones Laia, Barcelona 1978.

61) Cesar Vallejo: "obra poética completa", p.27.

(62) Juan Larrea: Ibidem, p. 708.

(63) Cesar Vallejo: "Imagen Espanola de la Muerte", Espana Aparta de mi Esta Caliz, p. 39.

(64) Cesar Vallejo: "Espana Aparta de mi este Caliz", pp. 33-34.

(65) José Manuel Castanon Y...: Ibidem, p. 48.

(66) Cesar Vallejo: "La Consagracion de la Primavera", Mundial, num. 406, Lima, 23/3/1928.

(٦٧) من القصائد المخصصة لدولوريس إيبروري الزعيمة النقابية الشيوعية المعروفة

انظر: Miguel Hernández: "Pasionaria, Viento del Pueblo, Obras completas", p. 345, Ibidem.

(68) Julio Velez y Antonio Merino: "Espana en Cesar Vallejo", p. 124, I. Ediciones Fundamentos, Madrid 1982.

(69) Michele Bernu, Saul Yurkievich y...: Cesar Vallejo (Analyses de Textes), Seminaire", p. 95, Centre de Recherches Latino Americaines, Université de Poitiers, 1972.

(70) Julio Velezy Antonio Marino: Ibidem, pp. 268-294.

(71) Juan Larrea: Ibidem.

(72) Alejandro Lara Risco: "Hacia la Voz del Hombre", pp. 54 y 58 Edi. Andrés Bello, Santiago de Chile 1971.